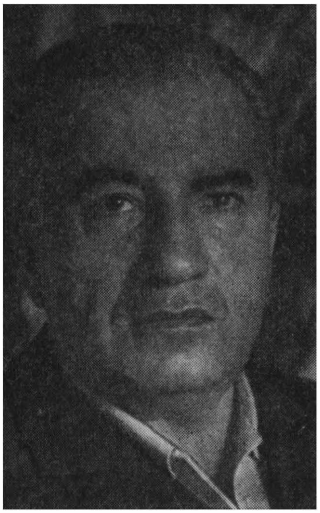
ИСКУССТВО КИНО

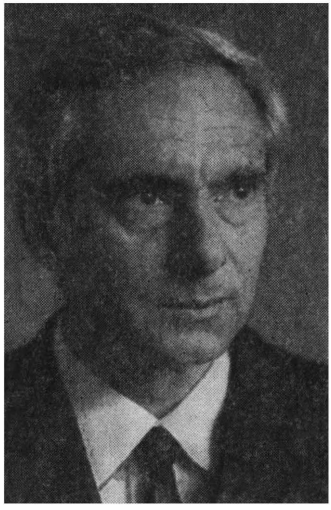
10
1971

с 60-летием



ГРИГОРЬЕВА Романа Григорьевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР и заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР, режиссера-документалиста, одного из организаторов Украинской студии кинохроники, в годы Великой Отечественной войны возглавлявшего выпуск военной кинохроники на ЦСДФ, автора широко известных документальных фильмов «Счастье трудных дорог» (совместно с И. Посельским), «Люди голубого огня», «Магистраль», «Люди в пути», «Содружество» и других

с 50-летием



ДРОБАШЕНКО Сергея Владимировича, кинодраматурга, кинокритика и историка кино, автора сценариев документальных фильмов «Мир без игры», «Трое в пути», книг «Экран и жизнь», «Кинорежиссер Йорис Ивенс» и статей о советском и зарубежном документальном кинематографе

С 50-летием

КАПРАЛОВА Георгия Александровича, кинодраматурга и критика, автора многочисленных статей о советском и зарубежном киноискусстве, принимавшего участие в создании фильмов «На диком бреге», «Николай Бауман», «Юрий Толубеев», «Такая воинская часть», «Ни дня без «Правды», «Рассказы о коммунистах»

ИСКУССТВО КИНО

1971 10

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Живрина Г. В.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 4-й стр. обложки — Даниэль Ольбрыхский в роли Болеслава в фильме «Березняк» (автор сценария и режиссер Анджей Вайда); приз за лучшее исполнение мужской роли на VII Московском международном кинофестивале.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
Приветствие Председателя Совета Министров СССР А. Косыгина участникам и гостям VII Международного кинофестиваля
2
Призеры VII Международного кинофестиваля в Москве

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

10
С. Л. Ларина Быль и легенда
18
Л. Ягункова Не только происшествие
23
В. Ревич «Приятели, смелее разворачивай парус!»
29
М. Блейман Лирический образ Коммуны
32
Г. Кремлев Бойназар и Шекспир
38
Ю. Нагибин О бескорыстной любви

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН

43
Продолжают разговор о кино для детей И. Дик, С. Иванова, И. Кленицкая, Ф. Нодель, Г. Полонский, И. Фрез

58
Григорий Козинцев Пространство трагедии

ТРИБУНА МАСТЕРА

71
Б. Бабочкин Вчера и завтра советского киноактера

НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ

80
С. Зенин Вглядеться в человека...

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

88
А. Зоркий Так это было на земле...

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

94
Евг. Габрилович Третья четверть

ПОРТРЕТЫ

118
М. Галлай Цель его жизни

НЕ АРХИВ — АРСЕНАЛ!..

124
М. Сулькин, В. Листов Недостающее звено

ЗА РУБЕЖОМ

130
Д. Шацилло Краковские зарисовки
136
Ян Березницкий Исповедь человека, разрушившего самого себя
158
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

161
Стерлинг Силлифант, Джесси Хилл Форд Освобождение Лорла Байрона Джонса

ИСКУССТВО
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Greeting of the Chairman of the Council of Ministers of the USSR to the participants and the guests of the VII International Film Festival (page 1)
The Prize-Winners of the VII International Film Festival in Moscow (page 2).

NEW FILMS

Svetlana Larina The Truth and the Legend (page 10). Review of the film «The White Bird with a Black Spot» (Kiev Dhovzhenko Studios).
Larisa Yagunkowa Not Only What Happens (page 18). Review of the film «The Loss of a Witness» (Mosfilm).
Vsevolod Revich «Lads, Unfold the Sails! (page 23). Review ot the film «The Treasure Island» (M. Gorky Film Studios).
Mikhail Bleiman The Lyrical Image of the Paris Commune (page 29). Review of the film «The Red Sail of Paris» (Art Group «Ekran»).
German Kremlev Boinazar and Shakespeare (page 32). Review of the film «Kino» (Tajikfilm).
Youry Nagibin Of the Unselfish Love (page 38). Review of the film «By the Path of the Unselfish Love (Centrenauchfilm).

SPIRITUAL WORLD OF OUR CONTEMPORARY AND THE SCREEN

Iosif Dick To Form the Character (page 43).
Svetlana Ivanova The Ground for Concern (page 44).
Inna Klinitskaya Specific Cinema — It's Just Art (page 46).
Felix Nodel «In Order to Raise, and Lead, and Conduce...» (page 48).
Georgy Polonsky To Trust Everything Live! (page 51).
Ilya Fres About the Specific Side (page 54). Writers, teachers, cinematographists—about the specific traits of the cinema for children.
Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 58). Director tells about his work at the film «King Lear».

TRIBUNE OF THE ARTIST

Boris Babochkin Yesterday and Tomorrow of the Soviet Film Actor (page 71). On the tasks of the actor's art.

AT THE USSR FILM STUDIOS

Semyon Zenin To Have a Closer Look at the Man... (page 80). Review article on the Turkmenian documentary film.

FILMS IN SHOOTING

Andrei Zorky How It Was (page 88). About the shooting of the film «The Repetition of the Past» (Experimental Art Group, Mosfilm).

FILM-MAKERS' STORIES

Evgeny Gabrilovich The Third Quarter (page 94). War memoirs of a prominent Soviet script writer.

PROFILES

Mark Gallai The Aim of His Life (page 118). Article about M. Bernes, who could be 60 now.

NOT ARCHIVE—ARSENAL!

Mikhail Sulkin The Missing Link (page 124).
Viktor Listov About A. Ledashev's fiction-documentary «The Shepherd and the Tzar» (Mezhrabpomfilm, 1935).

ABROAD

Dmitry Shatsillo Impressions from Krakow (page 130). About the VIII Krakow International Film Festival.
Jan Bereznitsky Confession of a Man Who Has Destroyed Himself (page 136). About the work of Elia Kazan. From Everywhere (page 158).

SCRIPT

Stirling Silliphant *Jessy Hill Ford* The Liberation of Lord Byron Jones (page 161).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А—10525. Подписано к печати 21/IX 1971 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 39 600 экз. Заказ 1145. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ VII МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

От имени Правительства Союза Советских Социалистических Республик сердечно приветствую участников и гостей VII Московского международного кинофестиваля.

Международные кинофестивали в Москве пользуются большой популярностью у советских людей. Наш народ высоко ценит фильмы, проникнутые жизнеутверждающими идеями, отличающиеся глубиной и правдивостью отображения действительности, высоким профессиональным мастерством.

На XXIV съезде Коммунистической партии Советского Союза отмечена возросшая роль литературы и искусства в формировании мировоззрения человека, его нравственных убеждений и духовной культуры. Будучи одним из самых массовых искусств, кино является могучим оружием прогрессивных художников в борьбе за социальную справедливость и народное счастье. В современных условиях особенно важно, чтобы эта влиятельная сила всегда служила общественному прогрессу, укреплению международного сотрудничества и взаимопонимания, умножению художественных ценностей человечества.

Несомненно, что широкий творческий смотр кинематографий разных стран, который развернется на московских фестивальных экранах под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», будет способствовать утверждению этих благородных идеалов, дальнейшему развитию киноискусства.

Поздравляю вас с открытием седьмого Международного кинофестиваля в столице нашей Родины — Москве и желаю всем его участникам и гостям новых творческих достижений.

А. КОСЫГИН, Председатель Совета Министров СССР

2

ПРИЗЕРЫ VII МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ

Конкурс полнометражных художественных фильмов

Жюри конкурса полнометражных художественных фильмов VII Международного кинофестиваля в Москве в составе: Григорий Козинцев (СССР) — председатель, Беата Тышкевич (ПНР), Чингиз Айтматов (СССР), Полен Виэйра (Сенегал), Сергей Герасимов (СССР), Эрвин Гешоннек (ГДР), Карел Земан (ЧССР), Джеймс Олдридж (Великобритания), Джулиано Монтальдо (Италия), Галсан Ринчэнсамбу (МНР), Армандо Роблес Годой (Перу), Юсеф Шахин (ОАР) — присудило следующие призы:

Фильму «Признание комиссара полиции прокурору республики» (Италия), режиссер Дамиано Дамиани — **Золотой приз**;

Фильму «Сегодня жить, умереть завтра» (Япония), режиссер Кането Синдо — **Золотой приз**;

Режиссеру Анджею Вайде (Польская Народная Республика) за режиссуру — **Золотой приз**;

Фильму «Белая птица с черной отметиной» (Союз Советских Социалистических Республик), режиссер Юрий Ильенко — **Золотой приз**.

Жюри присудило **специальные призы:**

Фильму режиссера Конрада Вольфа «Гойя» (Германская Демократическая Республика);

Фильму режиссера Мануэля Оттавио Гомеса «Дни воды» (Республика Куба).

Жюри присудило **серебряные призы:**

Фильму «Эмитаи» писателя и режиссера Сембена Усмана (Сенегал);

Фильму «Ключ» (Чехословацкая Социалистическая Республика) за разработку темы антифашистской борьбы;

Фильму «В семье» (Бразилия) за глубокую человечность центральных образов произведения.

Жюри присудило:

Приз за лучшее исполнение женской роли в фильме режиссера Иосифа Хейфица «Салют, Мария!» (Союз Советских Социалистических Республик) — Аде Роговцевой;

Приз за исполнение женской роли — Идалии Анреус в фильме «Дни воды» (Республика Куба);

Приз за лучшее исполнение мужской роли — актеру Даниэлю Ольбрыхскому (Польская Народная Республика);

Приз за исполнение мужской роли — актеру Ричарду Харрису в фильме «Кромвель» (Великобритания).

Жюри присудило **дипломы** коллективу актеров — исполнителей основных ролей в фильме «Зять» (Монгольская Народная Республика) и исполнительнице роли героини в детстве — Кин Зунг в фильме «Девушка Нюн» (Демократическая Республика Вьетнам).

Конкурс короткометражных фильмов

Жюри конкурса короткометражных фильмов VII Международного кинофестиваля в Москве в составе: А. Медведкин (СССР) — председатель, Ф. Боноски (США), К. Кавакита (Япония), Х. Ковачев (НРБ), А. Коланьи (ВНР), М. Литтин (Чили), К. Маркер (Франция), Нгуен Хонг Нги (ДРВ), Ф. Соболев (СССР), Ф. Штютцингер (ФРГ), Х. Г. Эспиноса (Куба) — постановило присудить **призы** следующим фильмам:

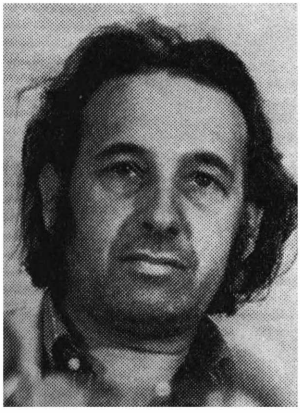
За правдивый выразительный показ революционного подвига — фильму «Анджела Дэвис Портрет революционерки» (Франция), автор Иоланда Дю Люар;

За волнующий рассказ о героизме вьетнамского народа и его неодолимом единстве в битве с агрессорами, за самоотверженный подвиг группы операторов — фильму «Стальная стена Винь-Линь» (Демократическая Республика Вьетнам), режиссер Нгок Куинь, операторы Ма Ван Куонг, Ким Мон;

Фильму «Охотники в горах Дак-Шао» (Республика Южный Вьетнам), режиссер Чан Тхе Зан, операторы Чан Тхе Зан, Копар И Ванг;

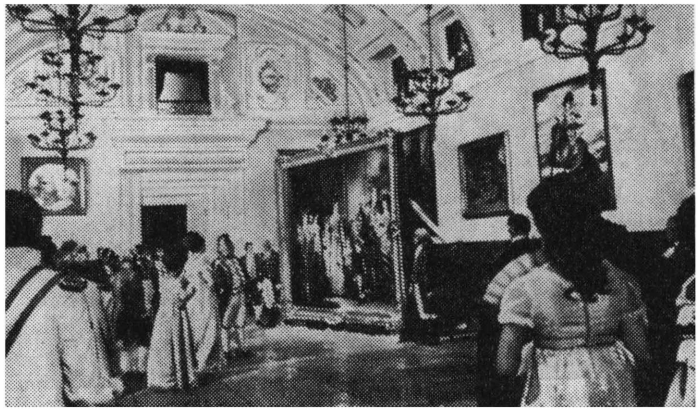
«Признание полицейского комиссара прокурору республики» (Италия)

«Сегодня жить, умереть завтра» (Япония)



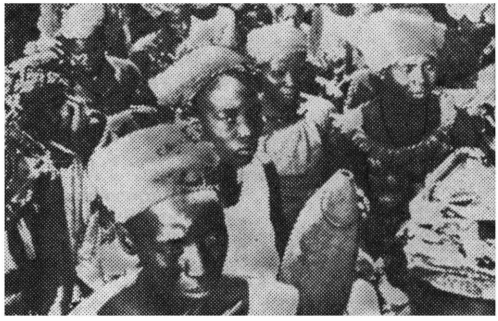
Анджей Вайда

«Белая птица с черной отметиной» (СССР)



«Гойя» (ГДР—СССР)

«Эмитаи» (Сенегал)

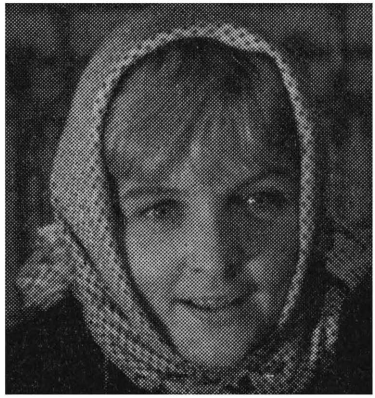


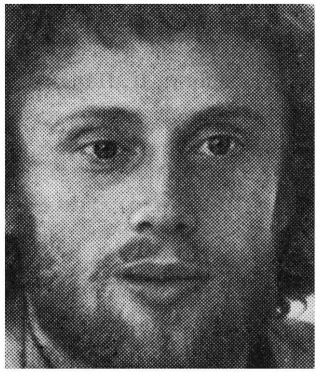
«Дни воды» (Куба)

«Ключ» (Чехословакия)

«В семье» (Бразилия)

Ада Роговцева





Даниэль Ольбрыхский

«Кромвель» (Великобритания)

«Зять» (Монголия)

«Девушка Нюн» (ДРВ)

За убедительное, страстное разоблачение противников социального прогресса, врагов Республики Чили — фильму «Как, зачем и почему убили генерала» (Республика Куба), режиссер Сантьяго Альварес, операторы И. Наполес, Д. П. Эспиноса;

За талантливый рассказ о героизме народа Дафар в борьбе за лучшую жизнь — фильму «Горячий ветер свободы» (СССР), авторы-операторы В. Комаров, О. Лебедев;

За волнующий рассказ о злодеяниях агрессоров на землях Индокитая и движении протеста бывших солдат американской армии — фильму «Только начало» (Соединенные Штаты Америки), авторы «Группа кинохроники» (Нью-Йорк).

Жюри присудило **три специальных приза** следующим фильмам:

За талантливую публицистичность и новаторский поиск в создании жанров политического кинематографа — фильму «Четыре примера для агитации» (Федеративная Республика Германия), авторы И. Вебер, О. Нойман, Ф. Штютцингер, Д. Вайх, М. Оберхор, Е. Йедамус, Х. Зауберман, К. Люкс;

За выразительный показ условий жизни трудящихся женщин в Японии — фильму «Завтрашний день — наш» (Япония), режиссер Набуко Акиёси, оператор Есинори Абе;

За создание монументального образа революции средствами новейшей техники кинематографа — фильму «Интернационал» (СССР), режиссеры А. Светлов, А. Шейн, операторы С. Рубашкин, А. Винокуров, Б. Арецкий, Ю. Соболев.

Конкурс фильмов для детей

Жюри конкурса фильмов для детей VII Международного кинофестиваля в Москве в составе: С. Михалков (СССР) — председатель, Э. Бостан (Румыния), Ж. Дебаккер (Бельгия), Р. Ди-Дэвис (США), И. Немешкюрти (Венгрия), М. Нитра (Чехословакия), К. Парамонова (СССР), Т. Сегава (Япония) — постановило присудить:

Золотой приз — фильму «Внимание, черепаха!» (СССР).

Серебряные призы — фильмам:
«Ежи рождаются без колючек» (Народная Республика Болгария);
«Авель, брат твой» (Польская Народная Республика);
«Тора из Тонмы» (Япония).

Специальные призы жюри присудило фильмам:

«Ау, малыш!» (Венгерская Народная Республика);
«Сказки Беатрис Поттер» (Великобритания);
«Добрый рыцарь» (Соединенные Штаты Америки).

Жюри ФИПРЕССИ присудило свой **приз** фильму «Дни воды» (Республика Куба). Жюри специально отметило фильм Артура Пенна «Маленький большой человек» (США) и показанную в рамках фестиваля программу советских фильмов «Образ современника на экране».

Жюри УНИАТЕК присудило свой **приз** фильму «Михай Храбрый» (Социалистическая Республика Румыния) за высокое техническое качество произведения.

Специальный приз Союза кинематографистов СССР присужден режиссеру Акире Куросаве (Япония), который своими произведениями внес выдающийся вклад в развитие мирового киноискусства.

Организационный комитет VII Международного кинофестиваля в Москве отметил **специальным призом** фильм «Генералы песчаного карьера» режиссера Холла Бартлетта (США).

Призы и дипломы общественных организаций

Союз кинематографистов СССР присудил **памятные призы:**

Режиссеру Марселю Карне (Франция) за фильм «Убийцы именем порядка» и заслуги в развитии киноискусства;

Режиссеру Сиднею Поллаку (Соединенные Штаты Америки) за фильм «Загнанных лошадей ведь пристреливают, не так ли?».

Союз писателей СССР присудил **приз:**
Фильму «Семья Тоот» (Венгрия) по роману писателя Эркеня, режиссер Золтан Фабри.

Советский комитет защиты мира присудил **призы:**
Фильму «Феллаги» (Тунис), режиссер и сценарист Омар Хлифи;
Режиссеру Элио Петри (Италия) за фильм «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений»;
Кинопублицистам из ГДР В. Шойману и Г. Хайновскому;
Фильму «Славин» Братиславской киностудии (ЧССР).

Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами присудил **приз:**
Фильму «Люди на Ниле» (АРЕ), режиссер Юсеф Шахин.

Советский фонд мира присудил **призы:**
Фильму «Аксели и Элина» (Финляндия);
Режиссеру Артуру Пенну за фильм «Маленький большой человек».

Советский комитет солидарности стран Азии и Африки присудил **приз:**
Фильму «Сагина Махато» (Индия), режиссер Тапан Синха;
Фильму «Эмитаи» (Сенегал), режиссер Сембен Усман.

Союз художников СССР присудил **призы:**
За художественно-изобразительное решение фильмам «Гойя» (ГДР — СССР) и «Сказки Беатрис Поттер» (Великобритания).

Союз журналистов СССР присудил **приз:**
Фильму «Бедные умирают раньше» (Италия), режиссер Бернардо Бертолуччи.

Союз композиторов СССР присудил **приз:**
Фильму «Ослиная шкура» (Франция), режиссер Жак Деми, композитор Мишель Легран.

Комитет молодежных организаций СССР наградил своим **призом:**
Программу фильмов, созданных группой чилийских авторов, представленную на фестиваль.

Комитет советских женщин присудил **приз:**
Фильму «Девушка Нюн» (Демократическая Республика Вьетнам).

ЦК ВЛКСМ присудил **приз:**
Детскому фильму «Ежи рождаются без колючек» (Народная Республика Болгария).

Министерство просвещения СССР присудило **призы:**
Детским фильмам «Полонез Огинского» (СССР), режиссер Лев Голуб и «Красный флажок» (Монгольская Народная Республика), режиссер Ж. Дамдин.

Журнал «Искусство кино» наградил **призом:**
Режиссера Джулиано Монтальдо (Италия) за фильм «Сакко и Ванцетти».

Журнал «Советский экран» присудил **приз:**
Молодым режиссерам-дебютантам Паскалю Обье (Франция) и Кирилу Ценевски (Югославия).

Газета «Пионерская правда» отметила **призом:**
Программу короткометражных фильмов для детей, созданных группой румынских авторов.

Федерация спортивного кино СССР присудила **приз:**
Фильму «Большой спорт с маленькими лодками» (ФРГ).

Оргкомитет VII Международного кинофестиваля отметил **дипломами** следующие фильмы:
«Джо Хилл» (Швеция), режиссер Бу Видерберг;
«Хроника Хеллстрома» (США), режиссер Вейлан Грин;
«Испанки в Париже» (Испания), режиссер Роберто Бодегас.

«Ежи рождаются без колючек» (Болгария)

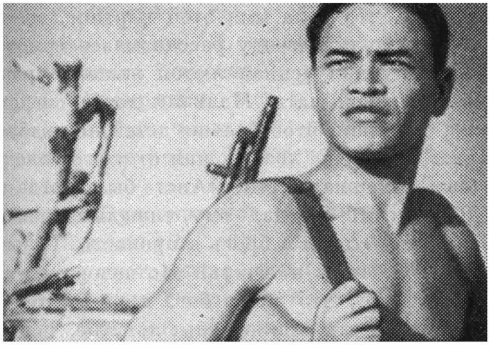
«Внимание, черепаха!» (СССР)

«Авель, брат твой» (Польша)

«Торо из Тонмы» (Япония)

«Анджела Дэвис. Портрет революционерки» (Франция)

«Как, зачем и почему убили генерала» (Куба)

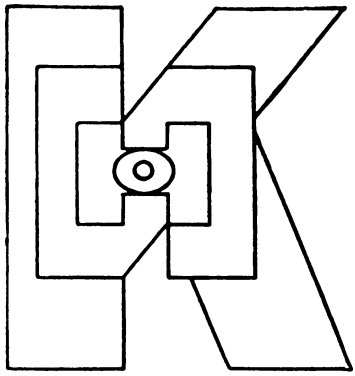


«Стальная стена Винь-Линь» (ДРВ)

«Горячий ветер свободы» (СССР)

«Охотники в горах Дак-Шао» (ДРВ)

«Только начало» (США)



Новые фильмы

«Белая птица с черной отметиной»
«Пропажа свидетеля»
«Остров сокровищ»
«Алый парус Парижа»
«Кино»
«Тропой бескорыстной любви»

Быль и легенда

С. Ларина

«Белая птица с черной отметиной». Сценарий Ю. Ильенко и И. Миколайчука. Постановка Ю. Ильенко. Оператор В. Калюта. Художник А. Мамонтов. Звукооператор Л. Бачи. Редактор В. Юрченко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1970.

Перед нами картина особенная, талантливая, смелая. Вносящая нечто новое, не бесспорное, но интересное и важное в творческий опыт современного кинематографа. Картина, свидетельствующая о плодотворности творческих поисков, которые активно ведут молодые художники украинского кино. Ведут не всегда удачно, иногда и оступаясь, впадая в дурную условность, излишнюю выспренность поэтического языка, но, как это стало ясно после картины, о которой мы хотим рассказать, имея глубокую опору в великой украинской народной традиции. И там, где авторы добиваются успеха, их поиски обогащают художественный арсенал всего нашего многонационального кинематографа.

Теперь — о самом фильме. О необычном фильме с необычным названием. И о легенде народной, что дала имя этой картине.

В фильме ту легенду рассказывает маленькому сыну измученная лютой жизнью рано состарившаяся мать. Мальчик хотел согнать аиста с крыши, чтоб больше детей не подбрасывал: «Нам уже хватит, нам от этого голод».

Мать удержала его: «Аист был когда-то человеком. И бог дал ему тяжелый мешок и сказал: «Отнеси и брось в пропасть. Только не смотри, что в нем есть!» Но человек захотел знать то, что знает бог, и он заглянул в мешок. А там всякие гады: летучие, ползучие — вся нечисть света. Человек бросил мешок в пропасть, но грех был содеян: человек посягнул на тайну бога. И сказал бог: «Станешь ты птицей белой с отметиной черной, и пока не соберешь со света всю нечисть, не обращу тебя в человека». С тех пор ходят аисты по болотам, по свалкам света и уничтожают зло, которое сами когда-то распустили».

Мудрая сказка! Она — о беспредельной тяге человеческой к истине, о том, что добыть истину, завоевать право на лучшую долю, с богом сравняться можно, надо лишь уничтожить зло; добрая сказка — о белой птице надежды. И фильм о том же. Но не легенду, а быль рассказывают нам Ильенко и Миколайчук. Впрочем, не рассказывают — показывают. И без сказки не обходятся, от нее в картине дерзкие сочетания лубоч-

ных чистых красок, певучий язык украинского фольклора, неожиданные поэтические метафоры, емкие пластические характеристики. А в то же время на широком полотне экрана — быль, правда жизни, поэтическое изображение реальных событий, драматическая история народа, действительно уничтожившего зло и завоевавшего право на счастье.

В острых временных срезах, как в блескучих озарениях памяти, в тех критических точках, где словно высветлены моменты истины, показана в картине крестьянская жизнь одного из сел Буковины с конца тридцатых годов до первых послевоенных лет. И хотя в сюжете досужий критик легко усмотрит черты знакомой конструкции: раскалывается семья, непримиримая вражда разводит родных братьев...— несомненная истинность изображаемых событий и форма изложения рушат привычные схемы. И становится реалистическим богато напоенный легендой фильм, который воспринимается и как народная драма и как эпически развернутый, песенно звучащий поэтический рассказ о судьбе народной.

Стонет Буковина под румынско-боярским игом. Существует впроголодь, задыхается в нищете многодетная семья Леся Звонаря. Вечно голодны гнездящиеся на лавке ребятишки, измучена безропотная молчаливая мать. Глава семейства, старый Лесь, тщетно пытается найти выход — на ярмарке, на убогом сельском базарчике, в отчаянии готов он продать в работники своих детей... Лютуют румынские жандармы... На том же базарчике притулилась в сторонке бедная женщина, рядом с ней — аист, белая птица с черной отметиной. Рука об руку — безнадежность и надежда. Просит женщина: «Возьмите лелеку. Не продаю — добрым людям отдаю. А то мою хату вода забрала, я уже стара, помирать час. Возьмите лелеку!»— надеждой здесь не торгуют, а, отчаявшись, дарят ее другим беднякам...

Драматические штрихи прочерчены резко — как удар плетью. Отзываются в нас как незатихающая боль. Слышатся с экрана как плач по многострадальной доле народной.

Уже здесь, в начальных кадрах картины, явственны истоки ее поэтики. Украинская национальная поэзия — трагические «Думы» Тараса Шевченко, светлая печаль Леси Украинки и критический реализм Ивана Франко, Михаила Коцюбинского, новаторский кинематограф Александра Довженко, народная живопись, фольклор — вот те корни, что питают талант молодого режиссера, тяготеющего к искусству эпической широты, поэтической приподнятости, динамической красочности.

Ильенко чужд бытописательству, хотя он внимателен к быту, к его национальным особенностям и чертам. Он не склонен к подробной «натуральности» изображения, к детальной фиксации жизни, людей. Режиссер стремится создать общий визуальный образ действительности, некую ее обобщенную картину. Потому строй фильма метафоричен, в его образной системе отчетливо пристрастие к зрелищности, живописности. Эти особенности творчества художника сложились, по-видимому, еще в совместной с С. Параджановым работе, в их прекрасной картине «Тени забытых предков», где Ильенко был оператором и — как стало ясно из его последующих картин — полноправным соавтором живописных образов.

Добро и зло. Эти извечные понятия в столь же извечной и привычной для народной поэзии символической их формуле — несовместимости, вечного противостояния белого и черного — образуют контрапункт фильма. На непримиримом столкновении полярных начал строится драматургия картины. Ее эмоциональная напряженность тем более велика, что «белое» и «черное» не остаются абстрактными категориями, они предстают на экране в своем р е а л ь н о м историческом значении, во всей с о ц и а л ь н о й определенности.

Сценарий написан как история одной гуцульской семьи, которой, однако, суждено пережить все то, что выпало на долю всего народа. Перипетии жизни Леся Звонаря и его сыновей позволяют показать и тяжкую беспросветную жизнь гуцулов до воссоединения Буковины с Советской Украиной, и радость освобождения, и борьбу с немецко-фа-

шистскими захватчиками, и столкновение с темной националистической силой, ставшей пособницей фашистов. В драматургии фильма есть поступательность исторического хода событий, но нет связной повествовательной последовательности в развитии сюжета. Картина так задумана. Она состоит из крупных эпизодов, разрывы между которыми легко восполняются, домысливаются зрителем, поскольку авторы берут главные вехи пути героев, крупно, резко подчеркивают типичность обстоятельств, доводят изображение некоторых ситуаций до плакатной обобщенности. Уже то, скажем, что Петр (старший из братьев) не склоняется перед румынским жандармом, а, бежав из тюрьмы, возвращается домой с винтовкой в руках, рисует главное в герое и предвещает его последующие шаги, его будущее как офицера Красной Армии, коммуниста. Но, признаться, иной раз зрителю приходится домысливать и то, что не сделано драматургами, в обязанности которых входила ведь и тщательная, всесторонняя разработка коллизий, составивших основу фильма. Такой разработанности, внутренней емкости и — одновременно — исчерпанности во в с е х драматургических решениях, во всех мотивировках и сюжетных, психологических поворотах, сдвигах авторам удается достичь не всегда.

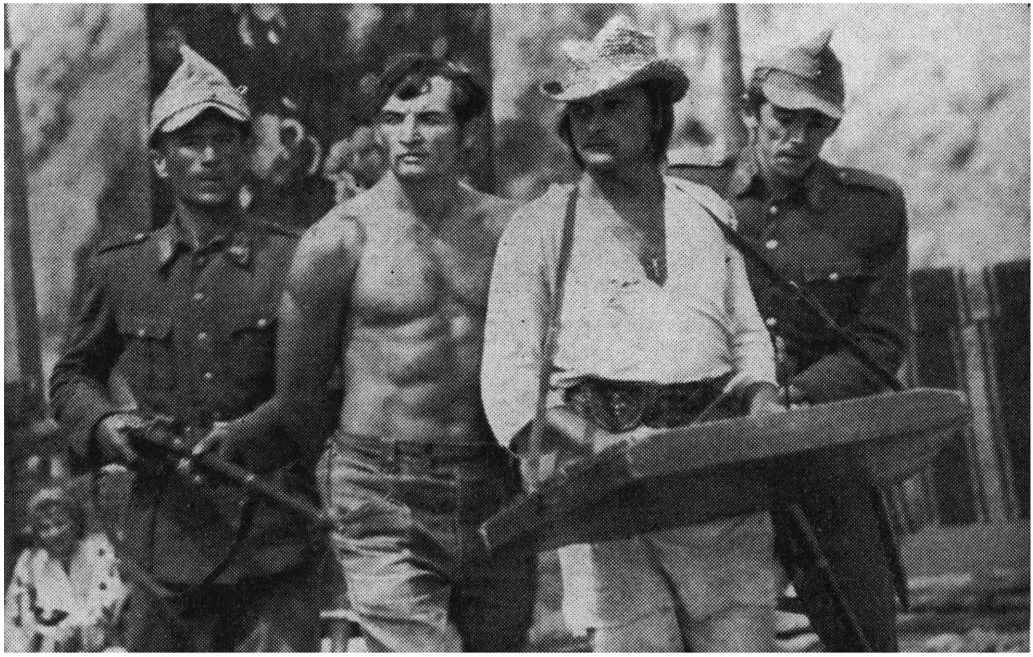
Авторы сценария сознательно отказываются от неспешных и подробных психологических характеристик, образы строят несколько однопланово — с акцентом на том, что является определяющим в герое. Такой способ обрисовки характеров в какой-то мере укрупняет их, но заставляет пожалеть порой об односторонности, чрезмерной лапидарности в выражении состояний и чувств.

Уже говорилось, что фильм прочно опирается на традиции национального фольклора; народные сказания, притчи свободно, широко входят в его ткань. К сожалению, в драматургической структуре картины высокая жажда фольклорной выразительности, страстный поиск метафорической образности иногда отзываются известной отвлеченностью, «бестелесностью» образов. Так, история отношений поповской дочки Даны с братьями Звонарями не представляет собой индивидуальный случай, личную драму, а включенная в раскаленный, стремительный поток обобщений приобретает все же несколько туманный, словно бы только символический смысл. То же можно сказать и об образе сельской грешницы Вивди, занявшей, пожалуй, непомерно большое место в фильме. Конечно, и в этом случае можно понять настойчиво осуществляемый авторский замысел — перед нами еще одна вариация проходящей через весь фильм высокой темы стремления к красоте, нравственной чистоте. На этот раз решаемой «от противного», через показ оскорбленной, поруганной красоты. Однако в решении этого замысла режиссер становится на путь поэтической мистификации: романтически, условно литературен, многозначителен окружающий Вивдю «колдовской» антураж, отчего ее фигура начинает казаться нарочито загадочной, а гибель Вивди не воспринимается с той человеческой, остро ранящей нас болью, которую хотели вызвать в зрителях создатели картины, — многоцветье красок на этот раз несколько приглушает чувство.

Об издержках этого рода уже писала республиканская печать («Радянська Україна», № 107, от 12 мая 1971 года); но там же справедливо отмечалось, что эти недостатки не в силах ослабить идейно-политическое звучание картины.

Да и другое надо подчеркнуть с радостью. Когда-то увлечение антуражностью, декоративностью было свойственно Ю. Ильенко гораздо в большей степени, чем в «Белой птице». Не случайно оно настораживало критику, и, думается, прав был М. Блейман, когда в своей статье «Архаисты или новаторы?» («ИК», 1970, № 7), где речь шла о предыдущей картине Ю. Ильенко «Вечер накануне Ивана Купалы», указывал на это пристрастие режиссера, тогда проявившее себя в формах чрезмерных, излишних.

Надо сказать, что сегодня молодой режиссер, в том нет сомнений, ушел в своих исканиях — ушел, учитывая критику, извлекая из нее серьезные и глубокие выводы,— далеко впе-



«Белая птица с черной отметиной». В центре Петр — И. Миколайчук

«Белая птица с черной отметиной». Вивдя — Д. Фирсова, Георгий (в детстве) — О. Полствин

ред. Упоение этнографией, влюбленность в неповторимую колоритность народного быта сохранились, к счастью, и в новой его работе. Но в ней режиссер не ограничивается этими богатствами и, освобождаясь от образов нарочито, слишком уж изощренно «зашифрованных», выходит на просторы широкой социальной темы, на вершины человеческого духа. Выходит к высокому и мудрому реализму. Подымается до глубокого осмысления исторического опыта народа, его трудных и высоких путей — через все бури и завоевания последнего пятидесятилетия. В «Белой птице» стремление к интенсивной, не просто яркой, а обязательно ярчайшей художественной форме самоцелью не стало — оно стало средством выражения нового содержания.

...Военный оркестр играет торжественно бодрый марш: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»; шумит, перекатываясь на камнях, бурный Черемош, и спешит, скользя по крутому берегу, старый Лесь Звонарь с караваем хлеба в руках — в дар советским воинам, принесшим свободу. И пока рассказывает бедняк, как собирал он по хатам на этот каравай муку — «где горсть, где щепотку»,— камера панорамирует, выделяя портреты односельчан Звонаря — товарищей по горькой доле. Долго ждали они этого дня... Раздается команда, трактор, туго натягивая трос, сваливает ненавистный пограничный столб.

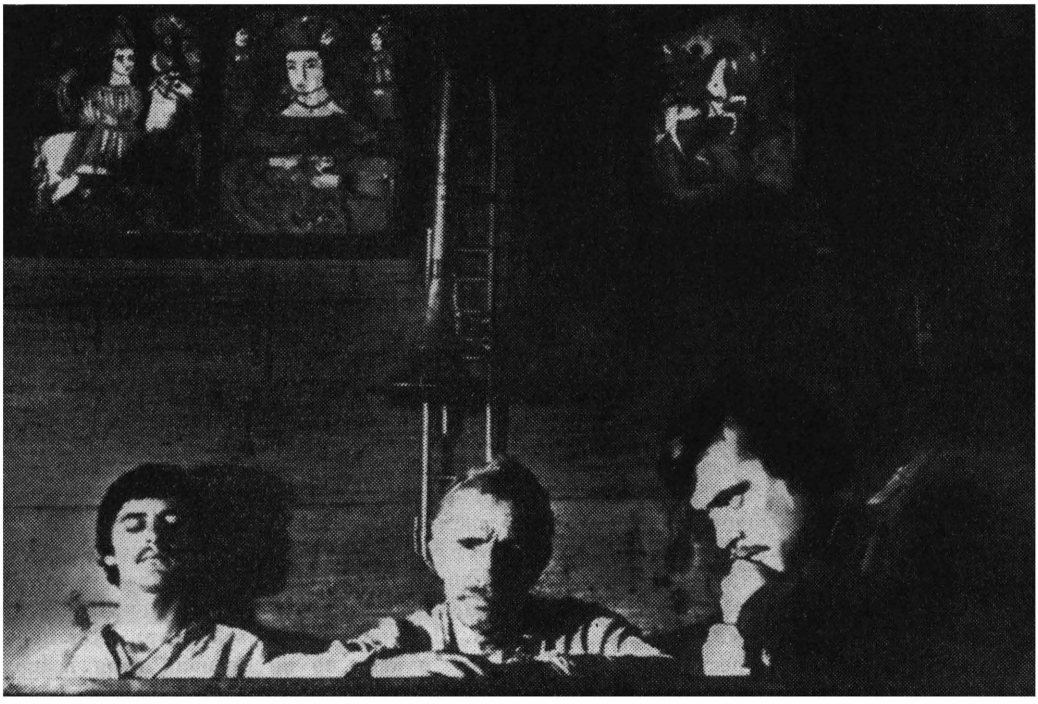
...И снова звучит оркестр — на этот раз играют Звонари, играют на свадьбе Даны, которая обручилась с советским солдатом. По народному обычаю, жених должен дать выкуп — солдат отдает калач тому, кто для него сейчас «отец и мать и весь его род» — своему комбату...

Из подобных эпизодов, где в многоцветном, внутренне подвижном, динамичном художественном единстве предстает искусство режиссера Ю. Ильенко, оператора В. Калюты, художника А. Мамонтова, слагается фильм. Изобретательность режиссера целеустремленна, фантазия активна, но придумывает он не форму, как таковую, а страстно и смело ищет способ с максимальной выразительностью передать высокий накал чувств, взлет мысли народной, показать на экране нелегкий путь Западной Украины из прошлого в будущее, от нищеты и горя к счастью, к свету.

В любом зрительном зале, думается, с восхищением будут приняты, в частности, такие эмоционально наполненные, смело и темпераментно поставленные сцены, как два танца Даны и Ореста. Первый, «свадебный» — плавный и быстрый, все убыстряющийся и убыстряющийся — это любовь и надежда, душевный взлет, страстный порыв друг к другу. И второй — вихревой, отчаянный — это мука Даны и безнадежность, обреченность Ореста, его прощание с жизнью. Поразительно — по мысли и ритму — смонтированы эти эпизоды, такого на экране мы еще не видели.

Другой эпизод: катится вниз с горы объятый пламенем трактор (бандеровцы привязали к нему советского солдата, облили бензином, подожгли). Вдогонку бросается Петр, нечеловеческими усилиями пытается он развязать крепкие веревочные узлы, чтобы спасти друга. Поздно — взметнулся к небу высокий огненный столб, чтобы в следующем кадре обернулось пламя печальной осенней березкой в золоте листвы — живым памятником неумирающей дружбы. А позднее, когда умолкнут залпы войны, раскинут под мирным небом свои ветви цветущие вишни, люди вытащат сгоревшую машину, и на высокой скале будет стоять красный трактор — скромный и волнующий монумент, памятник трудной и героической поры.

И такого кадра мы тоже не видели: сильные крестьянские руки выталкивают на скалу трактор в прерывистом, все возобновляющемся движении, в упорстве и страсти, в непрерывно нарастающей энергии преодоления. Ильенко дерзко и необычно перерезал в нескольких местах плавную панораму, иссек из нее, по-видимому, менее интересные куски, склеил кадр заново, ступенями, и получил в резких монтажных стыках, в перепаде фаз неостановимого движения серию удивительно выразительных, мощного ударного действия плакатов. Не фотографии, не стоп-кадры и не обычное киноизображение — это какая-то но-



«Белая птица с черной отметиной». Богдан — Ю. Миколайчук, Лесь Звонарь — А. Плотников, Петр — И. Миколайчук

вая, еще не окрещенная термином форма кинематографической изобразительности!

Но сколь ни привлекательны эти неформалистические поиски формы, главным и ведущим во всей картине, равно как и в перечисленных эпизодах, является раздумье о всей нашей необъятной Родине, о ее исторических судьбах. О кровной причастности каждого человека к советской земле, без которой жизнь человеческая теряет смысл. О том, что национальное чувство накрепко связано с решающими социальными сдвигами, с победой социализма, ими окрашивается и определяется. И благо, когда человек накрепко соединяет себя с той великой исторической общностью, которая во всем мире осознается сейчас как нечто новое, прежде небывалое, как единый и великий советский народ.

...Разошлись пути братьев — Петра и Ореста. Петр выстрадал свой патриотизм не как узкое местническое чувство, а как чувство общности со всем народом, со всей страной. Поэтому он и встал на защиту Родины от фашистских захватчиков, повел за собой брата Богдана, отца. Орест, поддавшись демагогическим заклинаниям о «национальной самостийности», оказался не борцом за Украину, а ее предателем, злым и жестоким врагом собственного народа. И не укрылся за горами, за Черемошем, а сгинул там.

Драматизм истории, драматизм человеческих судеб с подлинным размахом и глубиной раскрываются в фильме. Авторы показывают явления в их истинной сложности и трагичности. В том числе и такие, как бандеровщина, о которой в фильме «Белая птица» впервые — умно и страстно — говорится языком киноискусства.

На совести бандеровцев — тяжкие злодеяния. Выдвигая своим лозунгом борьбу за

национальную независимость, они на деле становились соучастниками гитлеровских зверств. Так национализм оборачивался неискупимым преступлением против своего народа. И тем более страшной становилась судьба тех, кто попадал в сети националистической пропаганды, попадал, иной раз даже не понимая, зачем и куда он идет, даже не разделяя политические цели бандеровцев.

О сложном времени, о трудной борьбе рассказывает фильм.

О борьбе, которая одним принесла только горькое отчаяние и безысходность, в других вселила победоносную веру.

...Нельзя Оресту спрятаться в горах, уединиться с «черными хлопцами» в темных ущельях — тянет, зовет к себе родная земля, родной дом. Не выдержит он, вбежит на лесную поляну, покрытую золотым ковром осенних листьев, пройдет сквозь расступившуюся толпу, бросит пачку денег оркестру, чтоб купить тот самый танец, который связал его некогда с красавицей Даной,— что ж, танец купить можно, да вину Оресту не искупить. Не искупить никогда. И остается он одиноким, чужим среди своих, враг своему собственному народу; черная свитка, гранаты на поясе, черная сталь автомата — нет, ничто не роднит предателя с празднично одетой толпой. Отвернутся от него люди, будут уводить детей, а потом в гневном порыве отмщения бросятся ему вслед, настигнут — и оборвется бесславная жизнь изгоя и изменника.

Авторы фильма «Белая птица с черной отметиной» сумели найти правильный художественный путь к изображению бандеровщины, дали ей верную политическую характеристику. На примере судьбы Ореста, волею случая оказавшегося в банде «черных хлопцев», непоправимо запятнавшего и сгубившего себя, картина показывает глубину пропасти, в которой оказывались люди, ставшие отщепенцами. Глаза затравленного волка, бескровные губы, сжатые в трагической гримасе,— невозможно забыть лицо Ореста перед его бесславной гибелью, перед тем, как в последний раз исчезло оно в мрачном провале кадра.

Бесспорная удача фильма — действенный, активный характер коммуниста Петра, роль которого исполнил талантливый актер И. Миколайчук (выступивший на этот раз и в роли соавтора сценария). Миколайчуку, пожалуй, еще не приходилось создавать на экране образ такого емкого социального содержания, с такой последовательностью раскрывать коммунистическую идейную убежденность и целенаправленность героя. Фигуры Богдана (Ю. Миколайчук) и Георгия (М. Ильенко) более статичны. Задачи, продиктованные сценарием и режиссурой, здесь не столь масштабны и притягательны. Это тем более досадно, что Орест (Б. Ступка), как натянутая тетива, в постоянном напряжении, и тогда, когда ищет любви Даны и живет какой-то смутной надеждой, и тогда, когда бесповоротно теряет Родину, Дану, жизнь и, понимая свою обреченность, ждет конца.

Кажется, всю вековечную трагедию угнетенного народа воплотил в сравнительно небольшой по объему роли опытный актер А. Плотников — Лесь Звонарь. Нет предела его мукам, но не пропали воля к жизни, врожденная доброта, чувство сострадания. Не окаменел — живет человек! И живет многотерпеливая Катрина, его жена (Н. Наум), щедро одаривая любовью и лаской своих детей. И мается, мучается неспособная к счастью, сломленная душевными испытаниями Дана (Л. Кадочникова).

В каждой судьбе, в каждом характере — отсветы времени. Может быть, наиболее точное отражение эпохи — в образе русского солдата, которого с таким задором и увлеченностью играет Л. Бакштаев. Все, что он делает, он делает радостно, с ясным сознанием нужности и целесообразности своих действий — и валит ставший никчемным пограничный столб и смело подрывает мины на пахотном поле. Страшную смерть принимает он как солдат — непреклонно и гордо.

К добру, к свету обращен фильм «Белая птица с черной отметиной». Хотя события в нем исполнены трагизма, общий характер произведения оптимистичен, не безысходные — жизнеутверждающие мотивы ведут его сложную партитуру. И в этом тоже очевидно

«Белая птица с черной отметиной». Тракторист — А. Бакштаев

следование авторов великим и прекрасным традициям национального искусства, грустным и светлым украинским песням, мудрым думам Шевченко, где страдание и горе народа не иссушают его жизнелюбивую душу, не дают иссякнуть вере в будущее.

Образ мудрого, талантливого народа в центре картины. Фигуры основных героев, персонажи эпизодические, та живая среда, в которой чтут национальные обычаи, бережно и мудро хранят память о трудном прошлом народа, не отгораживаясь прошлым от настоящего, а и в нем, в этом прошлом, черпая объяснение, осознание правды, необходимости Новой Эры в историческом бытии украинского народа, его нерушимых связей со всеми другими народами земли нашей, та народная среда, в которой так сильна тяга к красоте, радости, где пламенеют яркие, праздничные краски, звучит простая, но бесконечно волнующая душу музыка национальных мелодий,— все это воплощается в целостном, прекрасном образе силы, бессмертия народного духа.

...Черное пепелище. Война обратила в прах дома, людей. Но вот широкое полотно экрана застилается ослепительно белым снегом. Скачет, резвится на этом снегу жеребенок. Идет, прокладывая себе дорогу, отяжелевшая, ожидающая младенца Дана. Возвращается в родное село Георгий Звонарь — молодой врач. Жизнь возрождается! Возрождаются ее краски, ее музыка: под окном больницы у Георгия все тот же веселый марш играют сельские музыканты — новое поколение Звонарей.

А в памяти Георгия возникает прежний оркестр. И его старшие братья, сплавлявшие лес по бурному Черемошу. Мчатся тяжелые бревна, подхваченные стремительным течением реки. Неостановимо движение вперед — этот кадр по праву венчает картину. А начиналась она, будто давным-давно, кадром, в котором тот же Георгий, тогда еще маленький мальчик, несмело улыбаясь, вышагивал рядом с аистом по узкой полоске пахоты.

Аист и мальчик, надежда и будущее. Легенда и быль...

Не только происшествие

Л. Ягункова

«Пропажа свидетеля». Сценарий Б. Можаева. Постановка В. Назарова. Оператор В. Николаев. Художники С. Валюшок, С. Меняльщиков. Композитор Г. Гладков. Звукооператор Н. Кропотов. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1971.

— Вы вчера вечером или ночью выстрела не слыхали?

— Нет. Спала я.

— Неподалеку от вас Калганова убили. На Лысой косе...

— А это нас не касается.

— Произошло убийство, и пока преступник не обнаружен, меня интересуют дела и поступки всех и в первую очередь тех, кто по случаю или умыслу мог находиться поблизости от места преступления...

Это начало фильма, начало, обещающее детектив. И название самое что ни на есть детективное: «Пропажа свидетеля». И герой — участковый милиционер, принявший на себя обязанности следователя. Да и события, о которых нам собираются рассказать, жутковатые, загадочные: ранним утром на берегу таежной реки убит молодой ученый Калганов. Можно предположить, что убийцы стреляли из лодки. На воде, как известно, следов не остается. Единственная и не согласующаяся с другими приметами улика — ребристый отпечаток, оставленный кедами на прибрежном песке, «прямой, спокойный, без косолапости...».

На подозрении у милиционера кроме старого проводника, работавшего с Калгановым, сразу же окажутся две женщины, близкие убитому, — одна другой под стать, дерзкие, способные на отчаянный поступок. Обе они поведут себя неприступно и вызывающе. А тут еще невесть откуда взявшийся реликтовый тигр утащит кашевара экспедиции — того самого человека, который должен был видеть лодку с преступниками на реке, — пропал свидетель.

Милиционер Сережкин приступает к расследованию, мы настраиваемся на детектив, ничто как будто не обманывает наших ожиданий, но детективные события, разворачивающиеся на экране, постепенно теряют плотность, самодовлеющую остроту, и нет у нас никаких сожалений по этому поводу. Мало-помалу, от эпизода к эпизоду наш «следовательский азарт» уступает место наблюдению и раздумью.

Прежде всего на раздумчивый лад зрителя настраивает фон, атмосфера происходящего. Дремучие леса Забайкалья, сизые сопки, речные излучины и протоки, песчаные берега — все это нам дано разглядеть во всех подробностях, чтобы смогли мы проникнуться красотой и поэзией сурового и благодатного края, где на зелень леса брошена синяя тень облаков, где в тайге полно дичи, а в реках — рыбы, где на узкой лесной тропе иной раз глаза в глаза встретятся и, легко ступая, разойдутся человек и зверь.

Впрочем, сколь ни привлекательна сила первозданной природной красоты — еще более привлекает наше внимание достоверно воссозданная на экране жизнь современного таежного бурятского поселка с его прошлым и будущим. С неспешными разговорами стариков, то рассуждающих глубокомысленно, от кого произошел человек, то деловито толкующих о своих — не личных, и этому мы верим — тревогах и заботах: некий Пинегин распорядился сплавлять лес по нерестовым протокам, губит рыбу. Авторы приметливы в изображении обыденной будничной жизни. Отлично снят эпизод репетиции школьного хора: сюда к любознательным сегодняшним ребятишкам тянутся старики послушать новые песни. Выразительна в кадре пустующая в охотничий сезон поселковая больница: охотника тайга лечит.

Доброго слова заслуживает эта во многом удавшаяся попытка без крена в этнографию и экзотику показать в фильме суровую и романтическую Бурятию наших дней.

В такой атмосфере должны бы разыгрываться значительные и волнующие события. Ну, а разве не серьезно и не значительно то, что происходит в фильме? Убит человек, который пришел в этот лес, чтобы защищать его и всех его лесных обитателей от истребления. Он,

«Пропажа свидетеля»

этот человек, объявил непримиримую войну охотникам до легкой поживы. Он обрел врагов и среди браконьеров и среди некоторых честных, но недалеких разумом промысловиков. И вот с ним расправились — жестоко, по́ходя. Прав был он, Калганов, когда записал в своем дневнике, что «от жестокости к животному — прямой путь к жестокости по отношению к человеку».

Тема фильма — серьезная, значимая. Она очень характерна для писателя Б. Можаева, известного своими острыми публицистическими выступлениями в защиту природы. В кино Б. Можаев остался верен себе, своей непримиримости к тем, кто из корысти или по недомыслию калечит землю. Правда, на сей раз выступление Можаева оказалось облеченным в неожиданную форму... Форму детектива — снова чуть не вывела рука. Но нет, остережемся называть так фильм Б. Можаева и В. Назарова, хотя все признаки этого жанра вроде бы налицо.

Взять хотя бы героя. Старшина милиции Сережкин — персонаж, казалось бы, целиком принадлежащий именно детективно-приключенческому фильму. Молодой, напористый, не обделенный юмором и смекалкой, Сережкин удачлив ровно настолько, насколько полагается быть удачливым герою детектива. Всякий раз, когда обостряется ситуация (наступает, по выражению старшины, «тигровый момент»), герой наш демонстрирует чудеса находчивости, собранности — и выигрывает. Даже став мишенью для бандитского карабина, Сережкин остается невредим — такова уж его счастливая кинематографическая планида. Все это говорится отнюдь не в упрек ревнителям старого доброго приключенческого жанра. И не в упрек создателям картины, которые, очевидно, несмотря на соблазн легкой занимательности, понимали свою задачу шире, ставили перед собой нужную цель (хотя далеко еще не достигли ее), обстоятельно показать героя в фильме, затрагивающем проблемы нынешнего дня

«Пропажа свидетеля». Зуев — А. Иноземцев, Сэдэн — А. Райсалов, Сережкин — В. Золотухин, Тыхе — М. Мунзук

и не подчиняющем эти важные проблемы элементарной приключенческой фабуле.

Нелегкое дело — совладать со стереотипом восприятия и создать у зрителя ощущение новизны, подарить ему радость открытия. Тем более что такого открытия образ главного героя, младшего лейтенанта милиции Сережкина вроде бы не несет: он вписывается в параметры привычных представлений. Но стоит нам уловить в игре актера В. Золотухина, на этот раз не очень яркой, не очень своеобычной, некую симпатичную обстоятельность, помогающую нам сжиться с его героем, и мы начинаем понимать, что Сережкин — Золотухин, в сущности, не в рамках традиционного кинодетектива, как и сами проблемы, затронутые в фильме, шире его детективной схемы. Это впечатление складывается у нас по мере того, как накапливаются наблюдения за героем, живущим на экране обыденной жизнью труженика наших дней, человека, от которого ничто нас не отделяет. Подробности столь реалистического проживания экранного времени герой словно бы черпает не из действия, а из чего-то предыдущего, хорошо известного и ему и нам, ему и нам принадлежащего.

И тут самое подходящее время напомнить, что Сережкин не первый раз появляется на экране. Мы впервые встретились с Сережкиным в фильме «Хозяин тайги». Тот фильм, во многом близкий популярному «Деревенскому детективу» и опередивший его на экране, в отличие от «Деревенского детектива» имел шумную судьбу, небольшую прессу. А между тем в основе обоих фильмов, сходных даже фабульно (в том и в другом повествовалось о розыске преступника, ограбившего сельский магазин), лежало стремление подчеркнуть моральную сторону дела. И героями обоих фильмов были люди,

наделенные, кроме профессиональной интуиции, глубоко человечным даром доброты к людям, стремлением сделать чище, добрее, красивее ту жизнь, которой они живут. «Вещички-то я найду, дело копеечное, — размышлял Сережкин в «Хозяине тайги». — Доверие оскорблено. Люди же замки теперь начнут покупать... Тьфу, срамота!» Старшине Сережкину, как и участковому Анискину, было присуще уважение к людям, к их нелегкому труду, ко всему хорошему, что в них заложено.

Жаров сыграл Анискина с присущим этому отличному актеру мастерством и обаянием, сыграл ярко, сочно, в реалистической бытовой манере... Вот тут-то и начинается расхождение между Анискиным и Сережкиным. Анискин был как бы подсмотрен зорким наблюдательным глазом в самой жизни. Сережкин в равной мере обязан своим происхождением как повседневным жизненным наблюдениям, так и стихии народных сказок, преданий, песен. Это с детства знакомый и любимый, удачливый и сметливый умница, прозванный Иванушкой-дурачком, он же Иван-царевич, только облаченный в милицейскую форму. И внешность у него подходящая — ни дать ни взять, тот самый солдат, который шел со службы домой, да и нашел волшебное огниво. И речь его сказочно напевна, афористична. И песню, распевную, старинную, подарили ему авторы фильма, все те же Б. Можаев и В. Назаров. И сказочно добрую тихую жену, ждущую его в крепком, высоком, ровно терем, дому, и, наконец, огромный кувшин молока, который он выпивает в один присест с былинной удалью.

Этот персонаж существовал в фильме «Хозяин тайги» рядом с вполне реальными сплавщиками, ничуть не проигрывая и не теряя своей достоверности. Проигрывали от соседства с ним разве что условные, напрокат для этого фильма взятые из других картин персонажи — местный «царек» Рябой (В. Высоцкий), «роковая» женщина Нюра (Л. Пырьева). Сережкин же жил на экране своей, незаемной жизнью,

«Пропажа свидетеля». Инга — М. Зориктуева, Сережкин — В. Золотухин

цепко удерживая внимание зрителя, не слишком озабоченного ограблением маленького деревенского магазина (что говорить, бывали на экране проблемы и покрупней).

Нов ли такой персонаж для современного кинематографа? В общем-то нов. Хотя эта новизна, думается, не была до конца осознана самими авторами картины. Не удивительно, что зритель в большинстве своем предпочел ему, задуманному неожиданно, но решенному, надо и это сказать, несколько неуверенно, тускловато, столь реального, взаправдашнего, сочно, во всю ширь жаровского таланта вылепленного Анискина.

Таежный детектив Сережкин был уже подзабыт, когда на экранах появился фильм «Пропажа свидетеля». Авторы не пожелали расстаться со своим героем. Милиционер Сережкин занялся расследованием нового дела, как мы уже заметили, куда более серьезного и злободневного.

Авторы фильма сделали, видимо, соответствующие выводы из просчетов «Хозяина тайги». Хотя они и на этот раз позаимствовали дежурных «злодеев» напрокат из других картин. Фигуры всех отрицательных героев, представителей зла и порока, в фильме даны только контурно, только в общих и мало заинтересовывающих наше внимание очертаниях. Но зато авторы подчеркнули неразрывную связь человека с теми краями, в которых он живет. И если в первом их фильме тайга была неким условным местом действия — с равным успехом оно могло разворачиваться и в песках и в тундре, — то теперь все происходящее уже невозможно отделить от Бурятии с ее особым укладом жизни, с ее людьми, с ее заповедными тропами. Зорче стал глаз оператора, все того же В. Николаева, одного из полноправных соавторов картины. Ярче и шире — кисть художника; тут уж нам встречаются в титрах новые имена — С. Валюшок и С. Меняльщиков. Режиссер в данном случае не случайно пошел на замену в съемочной группе: от изобразительного решения слишком многое зависело. Короче говоря, второй фильм В. Назарова при всех его слабостях оказался не только серьезнее по своей проблематике, но и профессиональнее, крепче, главным образом, по своим изобразительным достоинствам.

Потерял в этом фильме, пожалуй, только главный герой, сам Сережкин. Авторы как будто засомневались в ранее найденных ими возможностях условного, фольклорного персонажа. Бытовой говорок заменил стилизованную афористичную речь, исчезли и былинная удаль, и песенное молодечество, которые были так неожиданно, так смело привнесены Золотухиным и Назаровым в эту, казалось бы, традиционную роль. Пропала гармошка, пропал кувшин молока — забавные сказочные детали. Герой Золотухина как бы остановился на этот раз между сказкой и бытом, держась поближе к бытовым реалиям.

Трудно сказать, почему авторы фильма решили заземлить своего Сережкина. Уступили традициям детектива? А может быть, опасались, что сказочно-песенный герой покажется легковесным и неуместным в фильме, затрагивающем злободневные, острые проблемы? Так ли, этак ли, но, приведя своего Сережкина к некоему общему знаменателю, авторы фильма сделали его вдобавок еще и резонером, изъясняющимся большей частью так: «Люди в воздухе микробов сосчитали. А мы зверю учет не можем наладить...» Резонерствующий Сережкин поскучнел, выцвел. Правда, Золотухин нет-нет да и тряхнет стариной, откроет нам в своем приглаженном киногерое поэтические черточки, даст почувствовать, что его Сережкин не весь тут, что где-то за экраном осталась еще какая-то, интересная и важная, частица его бытия.

Вместе с актером мы словно бы то и дело заглядываем туда, за экран, стремимся почерпнуть уверенность в неординарности существования лихого лейтенанта. В такие моменты мы ощущаем в Сережкине не просто удачливого детектива, легко, будто бы играючи собирающего улики, не просто сметливого человека, умеющего в любом случае овладеть положением, но хозяина своей и чужой судьбы — того самого добра-молодца, который и по старинным сказкам и по нынешним былям сопричастен всему, что происходит вокруг. Хозяином тайги

верно назвали поначалу своего героя Б. Можаев и В. Назаров. Всем готов он помочь, за всех в ответе, и все злодеи, расхитители, хулиганы — в ответе перед ним. Таким задуман Сережкин, таким и проглядывает он из-за обличья традиционного персонажа.

Тем более жаль, что большинство других персонажей очерчены в фильме поверхностно, неубедительно. В одних много от театральных штампов (Л. Максакова — Настя), в других только обозначена внешняя характерность, за которой, увы, не прощупываются характеры. Да и само преступление, расследованию которого посвящен сюжет, не объяснено через людей, его совершивших. А потому и не обретает такой вескости, значимости, чтобы мы осознали его как нечто важное и для нас. Фильм поэтому смотрится не без интереса, но вряд ли по-настоящему взволнует, потрясет.

Это досадно. Именно волнующего, страстного искусства, фильма, который не просто рассказал бы о неких явлениях жизни, а захватил бы зрителей раздумьем о жизни, потряс бы их столкновением доброго и злого, истинного и ложного, можно было бы ожидать от Б. Можаева и В. Назарова. К такому фильму они шли в новой своей работе. Но такого фильма им создать не удалось.

Что же, будем с надеждой и интересом ждать их новых работ — совместных или раздельных.

„Приятели, смелее разворачивай парус!“

В. Ревич

«Остров сокровищ». Сценарий Э. Дубровского, Е. Фридмана (по роману Р. Стивенсона «Остров сокровищ»). Постановка Е. Фридмана. Оператор В. Базылев. Художник К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Шарый. Редактор В. Погожева. Киностудия имени М. Горького, 1971.

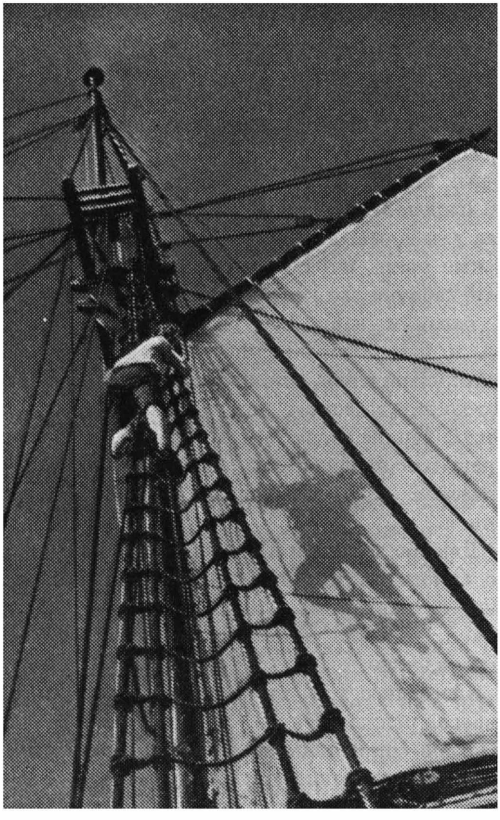
Роберт Луис Стивенсон. «Остров сокровищ»... Не найти подростка, чье сердце не замирало бы над приключениями отважного юнги Джима Гокинса, едва не погибшего в схватках с кровожадными пиратами!

Те, кому сейчас от сорока до пятидесяти, конечно, помнят и вышедший в годы их детства одноименный фильм, поставленный Владимиром Вайнштоком. Какие там играли актеры! Н. Черкасов, О. Абдулов, В. Ершов, М. Царев, М. Климов... И как играли! Я и сейчас улыбаюсь, вспоминая зверские и уморительные рожи пиратов, горланящих в портовом кабачке залихватскую песню: «По морям и океанам злая нас ведет звезда...» Бывало, и мы, довоенные школьники, подхватывали: «Приятели, смелее разворачивай парус! Йо-хо-хо, веселись, как черт!..» Мы считали тогда, вернее сказать, чувствовали, что фильм прекрасно передает задорный, веселый, романтический дух популярной стивенсоновской книги.

Видели ту картину и зрители помоложе; до самого последнего времени она с успехом шла в повторных кинотеатрах, а не столь давно демонстрировалась по Центральному телевидению.

Известие о том, что Евгений Фридман для своего режиссерского дебюта снова выбрал «Остров сокровищ», поэтому привлекло особое внимание поклонников приключенческого жанра. А кто, если положить руку на сердце, замирающее от предвкушаемого зрелища, не любит романтики приключений и странствий! Фильм ждали с интересом, к которому, однако, примешивались разные чувства. Например, восхищение дерзанием дебютанта, вступившего в соревнование с популярным кинопроизведением и бросившего открытый вызов устойчивой зрительской оценке. Творческое дерзание — это привлекательно.

Другие, признавая бесспорным редко используемое кинематографистами право на новую интерпретацию, надеялись, что молодой режиссер окажется в предпочтительном положении и порадует нас тем, что осуществит свою постановку знаменитого приключенческого романа на современном техническом уровне, и, главное, тем, что выдвинет некое новое — современное — кинопрочтение книги Стивенсона.



«Остров сокровищ»

Была и третья группа ожидающих. Скептики, они утверждали, что им не совсем ясен выбор. Постановки по зарубежным произведениям — классическим или неклассическим — в нашем кинематографе исключительно редки. «Последний дюйм», «Деловые люди» — этими фильмами список недавних экранизаций, кажется, исчерпывается. Да еще маячит на горизонте многообещающий «Солярис». И вдруг — Стивенсон. Уж если студия «решилась» экранизировать произведение иностранной литературы, не естественнее ли было поискать что-нибудь новое? Для расширения тематического кругозора отечественного кино хотя бы. Не нашлось бы, что ли, других приключенческих, даже морских, даже «пиратских» книг, коль скоро привлекла режиссера именно эта сфера приложения творческих сил?

Предвкушение, предположение, предостережение — это все формы различно окрашенного предубеждения, то есть некоего препятствия, которое новому фильму нелегко будет преодолеть.

Непредвзято отнестись к новому «Острову сокровищ» невозможно, как невозможно обойтись без сравнения этой картины со старой, любимой нами экранизацией. Режиссер Е. Фридман сам напросился на такое сравнение. Но быть при этом справедливыми, не руководствоваться одними лишь эмоциями — это и возможно и необходимо.

Встреча с новой экранизацией возвращает нас к старой истине: критик должен судить фильм, исходя не из собственного, а из режиссерского (разумеется, и сценарного) замысла. И замысел должно прозревать не в замкнутых рамках анализируемого произведения, а в живых соотношениях с общественными умонастроениями, его породившими. В этом плане история обращения нашего искусства (не только кино) к читанному и перечитываемому «Острову сокровищ» дает благодатный материал для сопоставлений и поучительных — по-своему — выводов.

Стоит в связи с этим упомянуть о некогда широко известном стихотворении Николая Тихонова «Я — одержимый дикарь...» из столь же известного его сборника «Брага» начала двадцатых годов, того самого сборника, где в одном ряду со стихами, которые я хочу привести, были опубликованы и принесшие поэту прочную славу баллады «о синем пакете» и «о гвоздях». Брага, хмельная революционная романтика кружила голову, обостряла чувства, когда однажды, белой ночью поэту вспомнилось, как привиделось: «К Тучкову мосту шхуну привел седой чудак Стивенсон». Пленительна «боль о кораблях», но чувствовал поэт: «шхуне, что в душу вросла, я не могу прочертить ответ соленым концом весла». «Пусть уходит в моря, в золото, в лак», — признательный, прощался он с книжной романтикой. Готовил

себя к иной судьбе: «Я сердце свое, как боксер кулак, для боя в степях берегу».

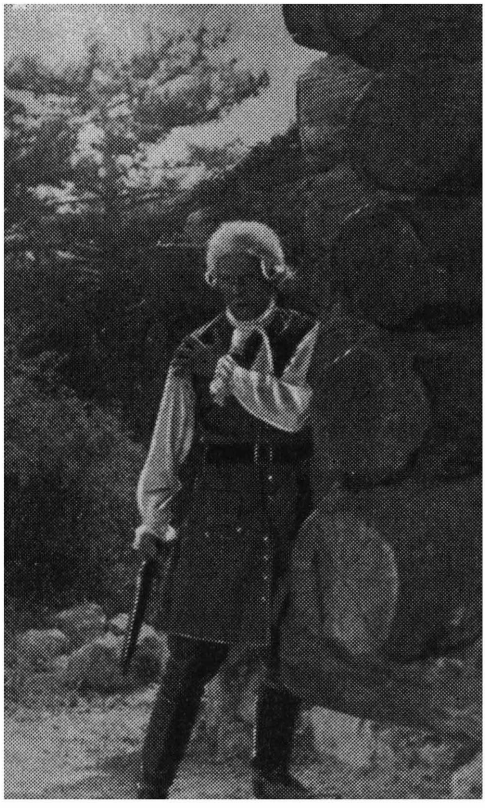
А полтора десятилетия спустя Павел Коган написал, как спел, свою «Бригантину» — не над книжкой ли Стивенсона? В этих стихах «люди Флинта» пели песню, сочиненную молодым советским поэтом, пиратам суждено было перековаться. И в строчках «бригантина поднимает паруса» или «вьется по ветру Веселый Роджер» (пиратский флаг) не черного цвета были и флаг и паруса. Высокая романтика «яростных», «непохожих», «презревших грошовый уют» противостояла ползучему обывательскому быту. Наше время пело в этих стихах.

В том же ряду вижу я и довоенный фильм «Остров сокровищ», поставленный «по мотивам» романа и включающий новые мотивы. В фильме ирландцы стали шотландцами, надпись в кадре, открывающая картину, сообщала, что в одном из графств вспыхнуло восстание, и именно повстанцам попадала в руки карта сокровищ капитана Флинта. Юный Джим Гокинс превращен был в девицу Дженни, и это она, переодетая юнгой, проникала в коварные планы злодеев-пиратов, а всей силой своих девичьих чувств любила доктора Ливси (в фильме повстанец Лайвеси). Сквайр Треллони, нанявший на свои деньги красавицу шхуну, стал отъявленным ростовщиком. И — характерная наивность — повстанцев, защищающих от злоумышленников бывшую крепость покойного Флинта, подбадривал возглас: «К оружию, граждане!» — славный призыв Великой Французской революции.

Действительно характерная наивность!

Время создания того фильма навсегда запечатлелось в нем, и художественный прицел авторов был правильным. Наверное, поэтому

«Остров сокровищ»



«Остров сокровищ». Капитан — Й. Урмонавичус

песенки милой Дженни стали через несколько лет песнями Великой Отечественной войны. В нелегкие дни звучало по радио: «Я на подвиг тебя провожала, над страною гремела гроза...» И наши девушки пели: «Если ранили друга, сумеет подруга врагам отомстить за него...» Словом, в той давней картине, коль сопоставить ее с книгой «седого чудака Стивенсона», важны были не утраты, важны были приобретения.

И вот теперь нам предстоит сравнить меж собой два фильма — это задача поучительная: многое можно понять, вглядываясь в то, как по-разному разрабатывают кинематографисты один и тот же литературный сюжет.

Итак, новый «Остров сокровищ». Смотришь на экран и ловишь себя на мысли, что на сей раз перед нами добросовестное переложение основных сцен романа, но — странное дело — я затруднился бы сформулировать, какая же мысль вела режиссера, какую задачу, какую цель он перед собой ставил. А в итоге — ощущение художественной бедности, которое, несомненно, возникает из-за того, что в этом населенном многими персонажами приключенческом фильме неприметно мелки люди, образы, характеры.

Конечно, приключенческое произведение — не психологический роман, в нем не бывает сложных, аналитических проникновений в глубины человеческих душ, образы в нем всегда однолинейны. Но отсутствие психологических откровений вовсе не означает, что могут отсутствовать и характеры. Приключенческих книг в мире множество, а испытание временем выдержали немногие. Люди давно позабыли бы роман «Три мушкетера», если бы у Дюма Д'Артаньян был неотличим от Атоса, а Портос от Арамиса.

Незадачливые приключенческие книги и фильмы тем и отличаются от хороших, что в них в с е внимание уделено эффектам внешнего действия. По поводу подобной литературы С. Маршак произнес однажды гневную тираду: «В лаборатории Павлова условными звуками вызывали у собак желудочный сок, а потом не кормили их... Приключенцы!!! Без языка, без мысли, без материала. Научились условными звуками вызывать у читателя желудочный сок, вызовут — и не накормят ничем».

Эти слова можно было бы легко переадресовать и кино. И легко можно было бы привести тому множество примеров. Хотя, пожалуй, жаль, что в данном случае за примером идти недалеко.

Первая огорчительная потеря, с которой сталкиваешься в фильме Е. Фридмана, — это исчезновение Билли Бонса. Появилась в кадре ненадолго малозаметная эпизодическая фигура, нужная только для сюжетной завязки. И при всех попытках удержаться от сравнений, как не вспомнить тот фейерверк выдум-

ки, которым некогда блеснул в этой роли Н. Черкасов. Он задавал тон актерскому ансамблю, той иронической потешной «игре в пираты», которая контрастно оттеняла и усиливала романтический строй старого фильма.

В нынешнем крепко сколоченном трактире «Адмирал Бенбоу» всерьез и по правде музицируют шотландские волынщики — чему служит эта экранная этнографическая достоверность?

Следом за Билли Бонсом исчез из нового фильма удалой экипаж «Эспаньолы». Авторам картины, фигурально говоря, удалось перебить пиратов гораздо успешнее, чем это смогли сделать мушкеты капитана Смоллетта: по-моему, не было сделано даже попытки придать хоть одному-двум злодеям индивидуальные, запоминающиеся черточки. И вновь я вспоминаю пьяненького пирата из старого фильма, который напрасно тщился до конца произнести фразу: «Когда я служил под знаменами герцога Кумберлендского...» ...Ему всякий раз на этом месте затыкали рот. Помню даже его лицо.

Куда печальнее, впрочем, что в картине Е. Фридмана не интересен юнга Джим. В старом фильме, как уже говорилось, место Джима Гокинса заняла Дженни Гокинс. Однако девица та была задорной и отважной — качества, без которых этой роли быть не может. Авторы нового фильма сохранили верность книге, так сказать, по признаку пола. И только. В кадре — мальчуган, но инфантильный и неловкий. Его играет А. Лаанеметс — парнишка, который ни в чем не виноват. Эго авторы повинны в том, что мы не успеваем познакомиться с Джимом как следует ни в таверне, ни на корабле. Центральный эпизод плавания — Джим в бочке из-под яблок подслушивает

«Остров сокровищ». Джим Гокинс — А. Лаанеметс, Джон Сильвер — Б. Андреев

разговор пиратов — решен поистине нелепым образом. Юнга не просто залез в бочку, но и приладился там читать книгу. Зачем? Во-первых, неудобно, во-вторых, темно. Столь же нелогично действует Джим и далее. По неясным причинам садится в шлюпку с пиратами, отплывающими на остров (в книге-то объяснено, зачем он это сделал), по еще менее понятным причинам убегает из осажденной крепости, чтобы в одиночку захватить шхуну...

Но беда не только в немотивированности поступков юного героя. Не продуманы мотивы, лежащие в основе действия, сюжета фильма. У Стивенсона образ Джима был идейным центром произведения. Только юнга Джим возвращался с острова действительно обогащенным! И наградой ему было не золото Флинта, а духовные сокровища. Юноша научался понимать истинные человеческие ценности — дружбу, верность, отвагу, научался ненавидеть зло, жестокость, предательство.

Роман Стивенсона дарит и читателю несметные духовные сокровища. В юности мы делили их с юнгой Джимом — сокрушали пиратов, обретали верных друзей, влюблялись в романтику неукротимого действия. А повзрослев, любили в романе свою юность и видели в высокой простоте дорогой нам книги подлинное и сложное искусство умного художника. Как удивительно точны интонации Стивенсона! С иронической улыбкой пишет он, например, о Билли Бонсе и Джоне Сильвере — он не прощает зла, нет, он делает фигуры пиратов чуть-чуть театральными, он замешивает краски чуть гуще. Помнит, что вместе с ним, автором, смотрит на мир, на людей детская доверчивость и чистота юнги Джима и его многочисленных друзей, склонившихся над книгой. Сила искусства и сегодня зовет нас в путь, ветер наполняет паруса «Эспаньолы»... Золото Флинта? Да на что нам оно!

В старом фильме было предложено новое оправдание путешествия положительных героев: деньги нужны были повстанцам. Это особо, может быть, даже с излишним нажимом оговаривалось, герои рассуждали: можно ли в их положении воспользоваться золотом пирата Флинта и приличествует ли им брать в компаньоны сквайра-ростовщика Треллони? Борьба перемещалась в иную сферу, но духу стивенсоновской романтики фильм был верен.

Авторы нового фильма верны букве: герои едут за пиратским золотом для себя. Пусть так. Но тогда — чем же они отличаются от пиратов? Выделяют их на фоне грубых, оборванных «джентльменов удачи» только благородная одежда и изящные манеры. Недаром, когда Джим в чем-то упрекает раненого пирата Израэля Гендса, тот жестко парирует: «А ты-то сам, Джим, и твои друзья разве не за золотом поехали?» Юнга отмалчивается, ему нечего возразить.

Теперь пора перейти к центральной фигуре романа и обеих картин, к Джону Сильверу. В новом фильме его играет Борис Андреев. Что здесь скажешь, здесь имя и талант говорят сами за себя. Борис Андреев! Лично я не помню такого фильма, где бы он сыграл плохо. И в этой картине он играет сочно, красочно. Если бы весь фильм был выдержан на этом уровне! В старой картине ту же роль блистательно сыграл О. Абдулов. Но там был Абдулов в актерском ансамбле, а тут Андреев в обидном одиночестве, хотя в фильме заняты многие отличные актеры. Но им нечего играть. Потому что играть хорошо — значит нести, осуществлять, выявлять какую-то идею, какой-то замысел. А здесь замысла попросту не существует. И актеры, талантливо сыгравшие «по Стивенсону», оказались, как говорится, не при деле и в обидном далеке от Стивенсона.

Я уже упоминал о музыке в старой картине: то была первая и первоклассная киноработа Никиты Богословского. Автором текста песен был В. Лебедев-Кумач. Я убежден, что каждый, кто слышал еще до войны песни из «Острова сокровищ», помнит их до сих пор. Я также убежден, что никто из зрителей не сможет повторить ни одной ноты после просмотра нового «Острова». Может быть, это и не стоило бы ставить новой картине в упрек. Есть же, в конце концов, превосходные фильмы вообще без музыки. Да я не о том, я о романтике — где она? Там и песни были романтичны, тут

и этого нет. И я вновь и вновь пытаюсь ответить себе на главный вопрос: зачем, ради чего ставился этот фильм?

Он проигрывает по всем статьям старой постановке, и будет очень прискорбно, если он вытеснит ее с детских утренников. К сожалению, наверное, так и произойдет. Ибо у картин одно название. Значит, погибнет старая картина. Как это мы пели? «Одни убиты пулями, других убила старость, йо-хо-хо, все равно за борт...»

Прокатный успех картины Е. Фридмана, впрочем, не вызывает больших сомнений. За режиссера здесь поработает писатель. Любовь к Стивенсону так велика, что картину, несомненно, отправятся глядеть все школьники гуртом. И не все догадаются, что фильм можно было сделать и вернее и лучше. Как это пели мы? «Скроют от людей потемки подвиги морских бродяг...»

Лирический образ Коммуны

М. Блейман

«Алый парус Парижа». Авторы сценария К. Славин, М. Хуциев. Режиссер-постановщик М. Хуциев. Главный оператор Н. Кепко. Операторы А. Иванов, О. Туржанский. Композитор Л. Гедравичус. Звукооператор С. Кель. Редактор Е. Семенова. Центральное телевидение, творческое объединение «Экран», 1971.

...Я увидел на экране Париж, тот Париж, который все знают, даже те, кто в нем никогда не был. И вместе с тем, в отличие от туристических фильмов, для которых обязательны и Елисейские поля, и Большие бульвары, и Триумфальная арка, и Опера, авторы показывают еще сохранившиеся закоулки Монмартра, Ситэ, маленькие, туристам неизвестные площадки, здания старые, но не исторические, улицы, вымощенные характерной для этого города серой брусчаткой, маленькие скверы. Действие фильма начинается буднично — утро, метут улицы, расставляют стулья в кафе, привозят на грузовиках продовольствие в магазины, девушка несет в обыкновенной плетеной корзинке аппетитные, коричневатые «парижские» булки, газетчики предлагают газеты. Оживающий город чуть провинциален, интимен, лиричен.

Я подумал — Хуциев верен себе. Ничего парадного, ничего экспрессивного, ничего эстетически законченного он в «своем» Париже не увидел.

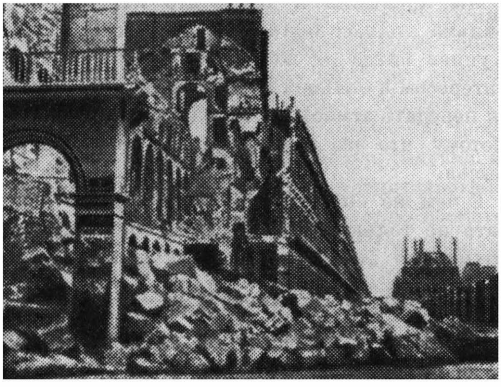
Потом я понял: он снимал не экзотический Париж, не визитную карточку города, а его обычную непарадную жизнь. Это не только пристрастие художника, который не в силах от себя отказаться, но и его замысел.

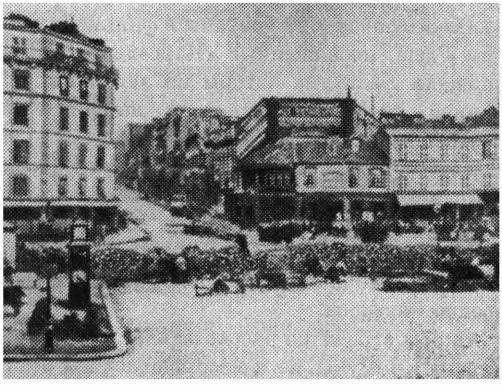
Мы привыкли к тому, что каждый кадр фильма должен быть адресован и осмыслен. Хуциев нигде не жертвует своим лиризмом, интересом к бытовой подробности. Он стремится передать атмосферу города, его настроение. Потому что это тоже входит в авторский замысел.

В чем же он, этот замысел? Просто показать не только сам город, но и то, что чудесно сохранило этому городу вечную жизнь. Это значит, показать народ Парижа, его историю, которая столько раз была связана с простым и счастливым словом «свобода», со все еще неутоленной жаждой ее.

Нельзя показать Париж и не снять Триумфальную арку. Но сама арка дается бегло, как бы равнодушно. А детализированы, выделены, подробно описаны в фильме барельефы Рюда, посвященные «Марсельезе». И на площади Бастилии авторы не любуются старинной ее архитектурой, а выделяют на мостовой черту, указывающую на то, что здесь стояла крепость, по камням разобранная народом Парижа в великие июльские дни 1789 года. Революционная история Парижа бережно и любовно зафиксирована в фильме, в его неторопливых деталях внимательным зрением авторов.

Авторы стремятся рассказать не только о событиях Коммуны, но и о все еще жгучем недавнем прошлом: о последнем по времени акте борьбы за свободу. Вот почему неожиданно в фильме возникает год 1944-й, борьба парижан





«Алый парус Парижа»

с фашистами, народное восстание против оккупантов. Рядом с памятниками Коммуны, как их естественное продолжение, показаны и места боев за освобождение Парижа и лирически снятый мемориал «сопротивления» в форте Мон-Валерьен.

А где же Коммуна, ее история, ее события? Они оживают и на старых улочках Бельвиля и Менильмонтана, и на улице Рампонно, которая была перегорожена последней баррикадой Коммуны, и на площади Жака Батиста Клемана, где, может быть, впервые зазвучала лирическая песенка «Когда придет время вишен», ставшая содержанием целого эпизода фильма.

Глядя на места событий, слушая лаконичный, скромный текст, зритель невольно перебирает в памяти известные ему эпизоды Коммуны и узнает новое о ней. Фильм сделан, и в этом торжество его лирического принципа, с величайшим доверием к зрителю, к его памяти и его восприимчивости.

Именно лиризм, свобода обращения с временем и пространством, свобода восприятия позволяют авторам фильма восстановить не только дух Коммуны, живой в рабочем Париже, но и ее события. Один из сильнейших эпизодов фильма таков: на экране современный Париж с его новыми и старыми зданиями, старая брусчатка мостовых и новые «ситроэны», современные вывески и современные люди. И вдруг в звучании фильма восстанавливаются трагические майские дни 1871-го, мы слышим выстрелы версальских митральез, взрывы бомб, трескотню «шаспо». Оставаясь в современности, мы переносимся в прошлое. Этот эпизод выстроен по законам поэзии — время исчезает в лирическом единстве художественного образа.

Вот почему так естественно, так органично в композицию исторического фильма вплетаются современность и будущее. Они в картинах веселого и вместе серьезного, озорного и одновременно патетического праздника «Юманите» в Венсенском лесу. Революционный пафос, исторический оптимизм соединены здесь с народным весельем. Праздник тоже рожден революцией — существует незримая связь

между торжественными шествиями великой революции 1789-го и празднествами Коммуны.

Это не формальная связь. В картине не только показаны исторические события, в ней исторична сама ее мысль. Поэтому М. Хуциева и К. Славина интересует не столько реконструкция событий Коммуны, сколько их связь с современной историей.

В картине явственно показано, что сколько бы ни клеветали на Коммуну, как бы неистово ни старались изгладить ее из человеческой памяти, идеи Коммуны живы. И они торжествуют потому, что нельзя, невозможно остановить историческое движение, а оно всегда в нарастании революционных идей, идей свободы, равенства и справедливости.

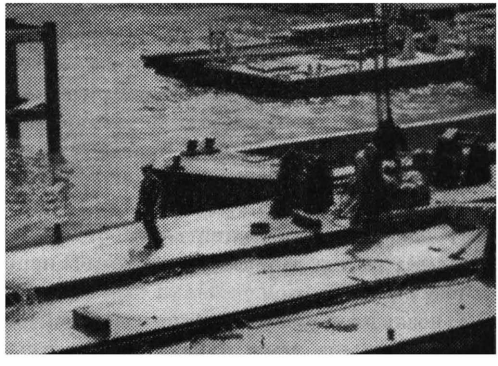
Идеи Коммуны живут прежде всего в деятельности Коммунистической партии Франции, которой отдано в фильме значительное место.

Когда мы видим в фильме любовно снятые улицы мирного Парижа, когда мы видим выхваченных зорким глазом художника его людей, мы понимаем, чем нам дорог этот город. Э. Хемингуэй когда-то написал отличную книгу «Праздник, который всегда с тобой». Париж в фильме Хуциева тоже праздничен, но это не только и не столько праздник архитектуры великого города, не только и не столько праздник его искусства. Бессмертие Парижа, его великая праздничность прежде всего в его революционной традиции в его революционном прошлом и в его революционном будущем.

Все это, да и многое другое показано в фильме ненавязчиво, недекларативно, в пределах избранной авторами образной системы. «Алый парус Парижа» — фильм-размышление о путях революционной истории, о бессмертии революционных идей и революционного народа. Это лирическая публицистика.

●

Казалось бы, в термине «лирическая публицистика», который я применил для характеристики фильма, заложено противоречие. Публицистика знает авторскую интонацию, но



«Алый парус Парижа»

она непременно или патетична, или иронична, или саркастична. Лиризм как будто противопоказан публицистике, он вне ее. Но вспомним историю литературы и прежде всего великое имя Гейне, оставившего удивительный сплав лирических стихотворений и одновременно гневных, бичующих разоблачений. Я не сближаю Гейне с авторами «Алого паруса Парижа». Но к этому сближению их привела логика художественного творчества. Все дело в том, что М. Хуциев, принимаясь за постановку фильма, далекого от его привычной манеры и даже от способа его художественного мышления, не захотел отказаться от своего стиля. Но, не изменяя ему, он изменился сам.

Подлинный реализм не только в жизненности ситуаций, не только в достоверности поведения персонажей, но прежде всего в восприятии всякого явления как явления исторического, в демонстрации всякого «личного» характера как исторического характера. Победа Хуциева в том, что он рискнул отказаться от замкнутости, распахнул двери быта так, что в них ворвался исторический ветер.

Этот-то ветер и раздувает «Алый парус Парижа».

В последнем фильме режиссера изменилась не только тема, изменилась поэтика. Если раньше Хуциеву казалось, что достаточно показать поведение человека в скрупулезно выверенных, правдивых обстоятельствах, чтобы создать образ нашего времени, то теперь он понял, что человек прежде всего выразитель истории, протагонист исторической драмы. Это и стало содержанием его фильма. Этому его научила публицистика, которая требует не только наблюдений, но и анализа их, создания образа не только лирического, но и, если так можно выразиться, интеллектуального.

●

В свое время Вертов резко разделил кинематографическое искусство на «игровое» и «неигровое». Это его разделение осталось и закрепилось в сознании историков и критиков. Между тем они не хотели замечать, что искусство самого Вертова коренным образом менялось. Его документализм постепенно преображался в поэзию, в патетическую и стихотворную речь. Способ съемки оставался «документальным», монтажное использование снятого материала все больше и больше становилось так не любимым им искусством.

В наше время интерес к Вертову не случаен. Документальность и образность, хроника и выдумка неожиданно сблизились. Отсюда скороспелые теории «прямого кино» и «синема-верите», декларировавшие, что художественный образ должен быть «размыт» в «документе», исключающем субъективизм. Однако теоретики, провозгласившие примат документальности, не заметили или не захотели заметить, что прежде всего изменилось самое понятие о хроникальности. Если опереться на практику, окажется, что художественная образность вторглась в запретную для нее «документальную» область. В нее были внесены личностный элемент, публицистическая, а иногда и лирическая интонации.

«Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Память» Г. Чухрая, «Алый парус Парижа» М. Хуциева не только похожи друг на друга тем, что используют документы. Они одновременно разнятся друг от друга в той мере, в какой различны индивидуальности создавших их художников. Причем они не укрывают ее за «документом»: ни иронически-саркастический М. Ромм, ни откровенно патетический Г. Чухрай, ни лирический М. Хуциев.

Впрочем, настоящее искусство всегда находит непроторенные пути.

Бойназар и Шекспир

Г. Кремлев

«К и н о». Автор сценария и режиссер В. Эрвайс. Оператор В. Мирзоянц. Звукооператоры Г. Иващенко, С. Кудратова. «Таджикфильм», 1970.

Едет по горной дороге юркий «газик». Едет рискованно, переваливаясь с боку на бок, резко подпрыгивает, клюет носом — беспокойная тут езда!

Порой «газик» отстает от кинокамеры, и тогда замечаешь, как стремительно сыплются из-под колес плотные струи крупнокалиберного гравия, острой щебенки или каменного слоеного плитняка.

Иногда на одну кромку дороги наступают подошвами утесы и скалы, что громоздятся до самого неба, а напротив зияет пропасть, и под самыми колесами машины — бездонный обрыв...

Пейзажи прихотливо разнообразны, порой необычны и тем интересны. Странно, как внезапно может нахмуриться небо над горами — тогда хребты зябко кутаются в стеганые облака. Но ненадолго — солнце быстро плавит кучевые нагромождения и снова заливает хребты, склоны, долины и дороги.

Через бурную речку перекинут подвесной мостик — он весело приплясывает под ногами — зыблется и лицемерит, «трепещет». Он больше похож не на инженерное сооружение, а на легкомысленный гамак. А река, кажется, рассудку вопреки, течет в... гору.

Так без подсказки диктора, без его комментариев — только из одной изобразительной очевидности — ощущаешь многие странности, а по их причудливо разнообразной совокупности осознаешь, что перед тобой величайшая горная система. Это Памир.

...Едет «газик». А на ветровом его стекле — надпись: «к и н о». Прибыла кинопередвижка. Скоро начнется сеанс — высокогорный сеанс!

Но в этих же буквах — и другое, более конкретное и более общее понятие: так ведь называется и сам фильм: «КИНО»!

А мы? Что увидим мы отсюда, с вершин Памира?

Короткое начало фильма плотно набито интригующими обещаниями, они подогревают любопытство, разжигают зрительский интерес.

И в то же время возникают осторожные сомнения — все-таки это короткометражка. Велик ли с нее спрос?

Памир — величественный край, полный своеобразного очарования и крайне привлекательный, с природой суровой и красочной — не новичок-дебютант на экране. Знатоки и любители кино могут вспомнить фильм, снятый более сорока лет назад (в 1928 году), о первой советской экспедиции на Памир. Задача ее состояла в том, чтобы попытаться проникнуть в «белые пятна», исследовать их и нанести на карту. В той давней, но памятной экспедиции участвовали видные ученые и государственные деятели Н. П. Горбунов, Н. В. Крыленко, О. Ю. Шмидт, Д. И. Щербаков. Это было второе кинопутешествие популярного сегодня кинорежиссера В. А. Шнейдерова, который из материала, снятого тогда оператором И. М. Толчаном, сделал фильм «Подножие смерти».

Еще не родилось телевидение, еще никто и не предполагал, что по воскресным дням можно станет заглядывать в «Клуб кинопутешественников». А досточтимый сегодня В. А. Шнейдеров еще и не подозревал, что окажется председателем «Клуба». Но именно с его помощью и по его инициативе на Памире впервые появилась съемочная камера. И не асфальтированные дороги, а караванные, верблюжьи тропы встретили тогда путешественников. Первые, еще не окрепшие ростки новой жизни, начало планомерного освоения горной окраины напористым советским человеком — вот что зафиксировала тогда кинокамера.

А сегодня ее двоюродная сестра — камера кинопроекционная — стала неотъемлемой спутницей жизни и повседневного быта работающего здесь человека.

Современная кинопередвижка приехала в горное селение. Киномеханик оповещает о своем прибытии не только обычным киноплакатом, но и... песней. Льющаяся из рупора мелодия почтенна и популярна у народов Памира — возраст ее едва ли не десять веков. Вот каким авторитетам поручено почти ритуальное «приглашение к фильму»...

Авторы располагают довольно обильным очерковым материалом и легко монтируют эпизоды без грубых «швов» и стыков. За горными пейзажами обобщенно-философского характера следуют очень любопытные очерковые эпизоды, например, о памирском совхозе «Булункуль» — хозяйстве любопытном и уникальном: здесь занимаются яководством. Яки —

«Кино». Едет по горной дороге «газик»... Это прибывает кинопередвижка...

прирожденные высотники. Продукт многовекового приспособления, длительной эволюции, они, как никто другой, разумно приспособлены к суровому и капризному высокогорному климату, уютно чувствуют себя здесь, в условиях кислородной недостаточности и лихорадочно скачущей температуры воздуха; а человек использует этих покладистых гигантов разнообразно и почти универсально.

Упоминание о яках мелькает на экране мимоходом, как тонкий выразительный штришок, а зрителя этот штришок «задевает», приковывает к себе его внимание...

Как много тем для разговора поднимает, однако, этот небольшой фильм! И вроде бы ни одну нельзя отложить, ни одной не пожертвуешь — они взаимно связаны.

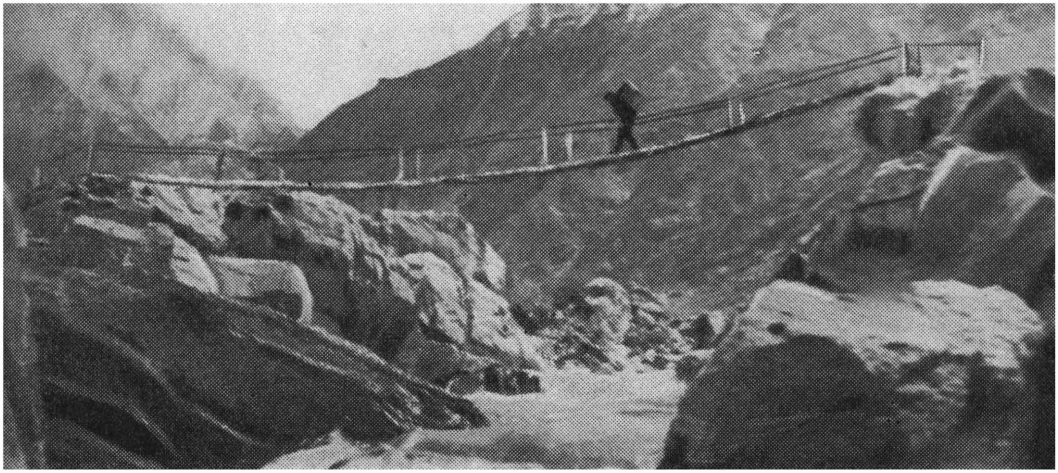
Ты видишь и воспринимаешь горные дороги, как жизненные артерии сложного края. Они не только наезжены, но и «ухожены», за ними, иначе говоря, хороший уход. А вместе с тем при всех явно добротных профессиональных качествах, проявленных оператором В. Мирзоянцем, рамка кинокадров порой дрожит и мечется, словно в тропической лихорадке — дороги-то горные!

Особую художественную, эмоциональную прочность ленте придает музыка. Передвижка щедра — мы слышим «Легко на сердце» из «Веселых ребят» (правда, только слышим — без кадров Л. Утесова), песенки из фильмов «Ангел в тюбетейке», «Я встретил девушку» и другие мелодии из знакомых нам лент. Но основную настройку с первых же кадров дает фильму рубоб — колоритный, очень характерный музыкальный инструмент, который в четырех- или шестиструнном варианте знаком большинству народов Средней Азии. Рубоб играет сейчас что-то свое, и мелодия властно заставляет слушать себя, внося еще одну краску в портрет края, с которым мы знакомимся.

Но мы ничего еще не сказали о главном герое, от лица которого ведется повествование.

Он киномеханик. Он герой не только по своему положению в композиционной структуре ленты, но и по роли, которую отвела ему жизнь. Впрочем, не «отвела» — роль он сам себе определил и о какой-либо иной, лучшей и не думает. Учáстник Великой Отечественной войны, человек этот и в мирные дни сохранил в себе наступательный порыв, сберег воинскую выучку в преодолении самых трудных препятствий, сберег и свой активно действенный, высокий советский патриотизм.

Второй десяток лет неразлучен он с кино-



«Кино». Через горную речку перекинут мостик. Он весело приплясывает под ногами

передвижкой — возит ее по труднодоступным районам Памира. Свою работу в сложных природных условиях, ежечасно требующих от человека подлинного подвижничества, вызывающего у людей заслуженное уважение, сам он — по врожденной скромности — считает делом вполне заурядным. Трудно? Это уж само собой разумеется... Скромная усмешка пробегает по его лицу... Ну и что ж, что трудно. А как иначе? Иначе-то как?

Служение людям окрыляет этого человека. Приносить обществу осязаемую пользу — такую задачу ставит он перед собой и выполняет ее хлопотливо, изо дня в день.

Сам он говорит об этом без ложного пафоса, говорит прозаически-предметно и потому особенно убедительно.

— Куда я доберусь — туда театр не доберется!.. Концерт не доберется!

Вот откуда его профессиональная гордость.

Эти его слова мы слышим, когда он сидит за баранкой (здесь киномеханик — сам себе и водитель!), когда он виртуозно выруливает по горной дороге, которая закручивается такими мудреными изгибами, что недаром зовется «серпантином».

— ... Здесь режиссера нет!

— ...Оператора нет!

«Газик», натужно урча, взбирается на крутой подъем.

— ... Артистов нет!

«Газик» подпрыгивает на выбоине.

— ...Здесь я есть,— заключает киномеханик, и в голосе его не уловишь ни капли похвальбы, а только скромное сознание своей высокой ответственности.

— ... Я для своих зрителей — кино!

Въедливая пыль из-под колес кудрявыми клубами заволакивает экран, и киномеханик-водитель становится вдруг похож на парящего в облаках добродушного бога Саваофа с рисунков Жана Эффеля...

Он и впрямь вездесущ, Бойназар Тирандозов — этот хлопотун-механик. Он поспевает всюду и всюду непременно нужен людям.

Мы застаем его и на зимовках скота, и на строительных участках, и на свадьбах. На этом празднике он, будучи гостем почетным, являет собой и гвоздь программы, непременно предусмотренный бытовым ритуалом. Новобрачные приглашают его заранее и принимают, как самого дорогого гостя.

Режиссер Владимир Эрвайс до работы над фильмом, когда еще не знал, не видел этого человека, выступил в журнале «Сельская мо-

«Кино». Киномеханик Бойназар Тирандозов переводит «Гамлета»

лодежь» с очерком «Вакантная высота». Герой очерка, тоже киномеханик, был фигурой умозрительной, гипотетичной, рожденной в авторской голове. Герой носил другую фамилию, чем тот, что появился в картине, и многим отличался от него. Но уже обладал изрядным количеством характерных примет, общих с будущим киногероем. По этим приметам режиссер, чуть позже, и выбрал живого героя. Да еще какого колоритного! Какого отчетливого! Какого неповторимого!

Литературный очерк В. Эрвайса отдавал дань известным традициям кинодокументалистики, в меру спорил с ними, в меру иронизировал над штампами и в меру был по-хорошему изобретательным.

Были в очерке образы «предметные», без труда поддающиеся перенесению на экран, а иные детали, хотя и свидетельствовали о тонкой наблюдательности автора, оставались в сфере чистой словесности. Как, к примеру, экранизировать такое: «Небо над Памиром совсем черное, космическое — нет между тобой и звездами насыщенной парами, пропыленной, задымленной атмосферы наших равнин, — и звезды сияют колючим, резким и близким светом, и от них не светло»?..

Красиво! Но, думается, ни одному кинооператору неподвластно.

Это интересно, что кутасье масло (из молока яков-кутасов) — апельсинного цвета и пахнет ароматами разнотравья. Однако красота эта к черно-белой пленке отношения не имеет.

Киномеханик в журнальном очерке наглядно проявлял героизм: чуть не замерз на заснеженном перевале, когда вез картину.

Очерк был к тому же еще и наделен критическим отношением к практике кинопроката, отмечал ее пороки — там, на базах, только плохие картины, и киномеханик отказывался брать их, хотя такое принципиальное поведение било его по карману — он «горел» на премиальных. Герой довольно наивно удивлялся, почему так много плохих картин и почему киногерои так часто бывают глупые-глупые...

Были в очерке и авторские воспоминания об Институте кинематографии, был довольно живой набросок портрета М. Ромма, институтского преподавателя; памирский киномеханик, выслушав авторский рассказ о Ромме, заключал:

— Хороший он человек. Хорошие картины ставит...

«Кино». В горном памирском селении смотрят фильм «Гамлет»

Очерк вполне мог рассчитывать на экранизацию. Без существенных изменений и сокращений он уложился бы, вероятно, в две-три части.

Но случилось иное. Картина, сходная с этим очерком во многих существенных чертах и поставленная тем же Эрвайсом, поднялась над средним уровнем — ей суждено было стать намного выше своей литературной заявки.

Автор нашел человека, которого ему не хватало, которого он ждал и которому надлежало стать героем его фильма.

Герой вдохнул душу живую в авторский замысел. На экране засверкало, по выражению Довженко, чистое золото правды. В кадре проступили самые чистые краски, чистый свет отчетливо прорисовал на полотне экрана благородных, красивых и серьезных людей, а зритель, увидев в их глазах отблески ясного ума и сильных чувств, испытал волнение.

...Шекспир! Да, здесь нужна его помощь.

И он, Вильям Шекспир, действительно появляется в этом фильме о памирском киномеханике, появляется как большая цитата из «Гамлета», с почетным эскортом в составе Г. Козинцева, Б. Пастернака, Д. Шостаковича, И. Грицюса, Е. Енея, И. Смоктуновского...

Казалось бы, отрывков из «Гамлета» могло быть меньше, а они длятся так долго, что рядом кто-то уже забеспокоился: Шекспир съедает метраж у героя фильма!

Сценарист Эрвайс поставил в труднейшее положение Эрвайса-режиссера: Шекспир и блистательные кинозвезды оказались на том же пятачке метража рядом с неопытным их «конкурентом», не актером, а обыкновенным киномехаником — вот и попробуй проведи в таких условиях войну за зрителя!

И кто бы мог предвидеть!— эта мирная баталия при столь неравных силах завершается победой киномеханика. Он выходит здесь на гребень своей «роли», раскрывает перед зрителем исключительную щедрость своей души, а тот в ответ целиком, без остатка, попадает под могучее, неотразимое обаяние этого человека.

Неравенство условий этой мирной баталии очевидно. На одной ее стороне — все неистощимое могущество словаря Шекспира.

А у киномеханика?..

Памир изрезан гигантскими ущельями и каждое отгородилось от соседних непроходи-

мыми отрогами главного хребта. И язык в каждом ущелье веками развивался «локально», независимо от «соседа»: в каждом ущелье своя языковая группа, чей словарь, естественно, скромен и ограничен.

И вот персонажи «Гамлета» заговорили голосом Бойназара, заговорили на шугнанском наречье, пользуясь словарем, в котором едва насчитывается триста слов...

Припомните лицо нашего героя, когда он, вглядываясь из темноты в лица дуэлянтов — Гамлета и Лаэрта,— переводит их словесную пикировку на местный диалект... Лицо вдохновенно сосредоточено. Оно обнаруживает азарт стычки: фехтовальной и речевой. Киномеханик чувствует себя предельно ответственным за сиюминутное, без потерь, преодоление языкового барьера. Бой идет такой жаркий, что киномеханик того и гляди сбросит с себя овчинную шубу. Не за принца датского заступается он, а защищает престиж советского кино и свое профессиональное достоинство!

Этот кульминационный эпизод озаряет новой вспышкой света всю картину, начиная с ее первых кадров. И на память приходят слова, сказанные Бойназаром в начале ленты:

— Когда показываю хороший фильм, обязательно состоится разговор... А вот после показа плохого фильма обязательно не состоится разговор...

И Бойназар добавляет с усмешкой: «Словно я сделал этот фильм...»

Вот и сейчас зрители полны впечатления от «Гамлета», от встречи с Шекспиром — они приобщились к таинству искусства. А помогал им в этом — сердечно и вдохновенно — милый душевный человек Бойназар Тирандозов или просто Бой, как ласково называют его памирцы.

Отсветы потухающего костра бегают по его усталому лицу. Каждый, кто был на сеансе, не может отрешиться от только что пережитого, и все они продолжают смотреть на киномеханика так же завороженно и так же проникновенно, как смотрели картину. Только что на сеансе они были зрителями, завтра опять станут пастухами, животноводами, рабочими геологических экспедиций. А для Боя все они зрители. Ведь в кино — вся его жизнь.

Давным-давно закончился сеанс. Неторопливо остывают впечатления. А угли еще хранят былой жар костра. И не гаснут искорки в глазах Бойназара. По-прежнему ласково его лицо, но смотрит он теперь поверх костра, за далекий, далекий горизонт, словно желая оттуда, с высокогорья, заглянуть в душу каждого зрителя. И нас, своих новых знакомых, новых друзей, увидевших на редкость удачный фильм, заботливо спрашивает памирский киномеханик, неугомонный Бойназар Тирандозов:

— Ну, что вам еще сказать, милые вы мои?..

О бескорыстной любви

Юрий Нагибин

«Тропой бескорыстной любви». Автор сценария Л. Белокуров. Режиссер-постановщик А. Бабаян. Оператор А. Казнин. Композитор М. Парцхаладзе. Консультант А. Захлебный. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1971.

В одном из своих рассказов Э. Хемингуэй писал, что животные лишь для того и созданы, чтобы на них охотились. Признаться, его рассуждение всегда казалось мне жестоким до цинизма. Но вот я попал в Кению и в гигантских просторах заповедников увидел вольную жизнь непуганого зверья. Прежде эта жизнь рисовалась мне пленительной и многообразной — сказочные пасторали одухотворенных существ. Видимо, подспудно во мне ютилось представление, что в своей дали звери наделены человечьими чувствами, рассудком, чуть ли не речью, даром слов, улыбки и вечной любви. Но вот я увидел их в родной стихии целыми стадами — до чего же это тупое, механическое существование, целодневная, безостановочная челюстная работа! Их очарование, прелесть — в нас, они же нейтральны в своей сути, ибо не сознают ее. И у них нет страха смерти. В этом смысле они бессмертны и не заслуживают жалости. Лишь человека можно жалеть, ибо он з н а е т...

«Тропой бескорыстной любви». Лесник Михалыч (Д. Орловский) со своей питомицей

В Кении я впервые взглянул на животный мир не через очки антропоморфизма.

Освобождение от всяких — даже благостных — пут всегда доставляет радость. Но тут я вспомнил другое рассуждение автора «Зеленых холмов Африки», тоже об охоте: «... Я решил, что буду охотиться до тех пор, пока смогу убивать наповал, а как только утеряю эту способность, тогда охоте конец». Оказывается, этот жестокосерд, этот невозмутимый стрелок ставит себе предел, вовсе не обязательный и для охотников с самой чувствительной совестью. Добивать подранков — обычное дело. Причем добивать не только выстрелом из ружья, но и ударом ножа, кинжала, дубинки. А ведь раненое животное смотрит на тебя большими влажными, тоскующими и укоряющими глазами, а заяц даже кричит смертным человеческим голосом. Но ты совершаешь необходимый охотничий поступок споро и деловито. А вот Хемингуэю и этот обычный охотничий поступок был не по душе. Он хотел убивать сразу, чтоб не длилось страдание животного. Значит, он был преисполнен великой жалости к тем бессловесным, на которых охотился, которых вытаскивал из глубины морской на борт своего катера. Недаром же его рыбак Сантьяго («Старик и море») л ю б и т рыбу-меч, с которой ведет борьбу не на жизнь, а на смерть. И мальчик Том — из последнего романа*— любит большую рыбу, истерзавшую его тело и душу. И когда такая любовь существует, человек может быть охотником и рыболовом, он берет лишь законную дань с природы, но не причиняет ей вреда, жестокого, невосполнимого ущерба. Когда же такая вот любовь не воспитана в сердце, двуногий властелин земли из хозяина лесов, полей, вод превращается в губителя всего живого, в браконьера.

* «Острова в океане» — см. «Иностранная литература», 1970, № 11, 12; 1971, № 1. — *Ред.*

Святой долг искусства воспитывать в человеке мудрое и бережное отношение к окружающему миру — к животным и растениям.

Фильмы о животных, за редким исключением, не правдивы с точки зрения примитивной, ползучей, малой правды. Ибо все они пронизаны тем самым антропоморфизмом, о котором я говорил выше. Но человек должен пройти через антропоморфизм, дабы обрести зрелую и трезвую ответственность за своих младших братьев. Такая обработка сердца необходима — это знали даже наши далекие предки, населявшие сказки добрым и любящим человека зверьем. А также злым и коварным— волки в первую голову.

Фильм «Тропой бескорыстной любви» тоже оснащен допустимой, даже необходимой сказочной неправдой и в этом отношении вполне традиционен. Но тут, повторяю, нет никакой беды, тем более что обращен он прежде всего к детям.

Кстати, самое невероятное в этом фильме — приручение рыси — как раз правда. В цирке вы никогда не увидите рыси, хотя редкая цирковая программа обходится без ее куда более грозных родичей: леопардов, тигров, львов. Рысь начисто не поддается дрессировке, но рысь, оказывается, можно приручить. Конечно, для этого она должна попасть в человечий дом котенком, младенцем-сосунком, и быть вспоенной, вскормленной человеком — добрым, заботливым, бесконечно терпеливым. В Сибири живет женщина, приручившая рысь. Большой, сильный, опасный зверь относится к своей хозяйке не с кошачьей — сомнительной, а с кристальной — собачьей преданностью.

Таким образом, основной постулат фильма, что дикую, свирепую, коварную рысь можно приручить, находится в полном соответствии с действительностью. Я считаю это очень важным. В основополагающем врать нельзя. К примеру, я не увидел бы смысла в истории приручения крокодила, коли его вообще невозможно приручить. И не к чему засорять голову ребенка пустыми вымыслами. Но в Сибири живет ручная рысь — это интересно и существенно, ибо расширяет наше представление о таинственной звериной сути, открывает какие-то новые возможности в познании окружающего, и фильм, таким образом, покоится на прочной фактической основе.

Ну а в чем же тогда — допустим — неправда? Все в том же — в очеловечивании зверей, в награждении их душевной жизнью с долгой, нежной памятью о друге-человеке, с тонкими, сложными переживаниями, являющимися на деле достоянием лишь существ, наделенных сознанием. Конечно, не могла проданная в зверинец рысь так тосковать о старом леснике, так «продуманно» прийти ему на выручку в нужную минуту и потом еще перегрызть веревочные путы, которыми скрутили его мстительные браконьеры. Выдумка. Сказка. Да! Но допустимая выдумка. Хорошая, справедливая сказка. Лишь учебные или научные фильмы о животных должны обходиться без вымысла и романтики. Даже в «Белом клыке» — и в повести Д. Лондона и в фильме, поставленном по этому произведению Александром Згуриди, — содержится привкус сказки. А как же иначе, ведь звери обычно привлекаются художником для решения наших человеческих дел. И то, что я называю «неправдой», скорее условия игры. Такой антропоморфизм необходим — пусть ребенок приучается видеть в животных носителей души, сходной с его собственной, тогда он станет во сто крат бережнее к ним, тогда цель будет достигнута.

Полагаю, что те обормоты, которые на Чистых прудах расстреляли из рогаток белого лебедя и понесли заслуженную кару, никогда не читали Андерсена или же были слишком защищены своим хамским «реализмом» от веры, что лебеди могут говорить человеческим языком, любить, страдать и носить на головах маленькие короны.

Вкрапление сказки в реалистическую ткань повествования сделано в фильме «Тропой бескорыстной любви» с хорошим чувством меры. Надо отдать должное авторам картины, сценаристу Л. Белокурову и режиссеру А. Бабаяну, удивительно тактично сочетавшим игровые моменты с документальными. В фильме участвуют актеры, но если б не

«Тропой бескорыстной любви»

знакомые лица Б. Сичкина и А. Толбузина, то и не подумалось бы о лицедействе. И хотя в титрах ясно сказано: в главной роли Д. Орловский, я до конца не мог поверить, что лесника Михалыча играет актер, настолько он достоверен, правдив в каждом движении, даже в том, как истинно по-охотничьи, по-лесному, неторопливо-ловко сворачивает козью ножку. Удивительно правдивы в своем поведении — особенно в сцене с ланями — и браконьеры, рука не поворачивается написать: «артисты, играющие браконьеров».

И мне нравится тот минимум сюжета, которым ограничивается Л. Белокуров. Обойтись вовсе без сюжета нельзя, ведь картина адресована в первую очередь молодым зрителям, а им нужно, чтоб на экране происходили события, чтоб было за чем следить, чему сочувствовать, необходимо сопереживание. И они получают все это полной мерой. Любовно выращенная и воспитанная Михалычем рысь по кличке Кунак поймана лесными бандитами и продана в передвижной зверинец. Она бежит из неволи в самое неподходящее время, когда Михалыч, с трудом собрав деньги, едет выкупать ее из «плена». После всякого рода вполне правдоподобных опасных приключений Кунак добирается до родного порога как раз в ту минуту, когда браконьеры чинят расправу над стражем леса. Кунак смело кидается на выручку друга... В пересказе сюжет невольно сгущается, фильм выглядит чуть ли не приключенческим. На деле ничего подобного не происходит. Сюжет развивается исподволь, его повороты не предугадываются, как это бывает, когда шьют грубыми нитками, большими стежками. Лесная жизнь неторопливо плывет мимо тебя, сама из себя рождая те или иные коллизии, ставя вопросы и отыскивая ответы. Лишь в конце, заставив поверить в свою правду, сюжет приобретает то «ускорение», какое необходимо, чтоб родилось зрелище. Мастерство и профессионализм авторов сказываются и в том, что они заставляют зрителей забыть о себе. В таком фильме это необходимо.

Сюжет в подобном кинопроизведении служит не только для того, чтобы подсластить горькую пилюлю познавательности, он дисциплинирует самих создателей фильма, организует все наблюденное за зверем кинообъективом, способствует строгому отбору. В противном случае фильм грозил бы превратиться в серию идиллических сценок о дружбе человека с лесным зверем, совсем как в раю до грехопадения.

Сценарист создал драматургическую основу, позволившую избежать смертного греха бу-

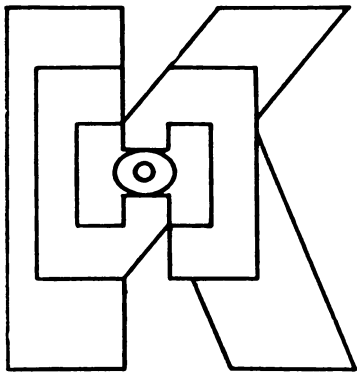
колической умиленности. Нам поведана жизненно правдивая и потому суровая история. Авторы не боятся быть жестокими, в необходимых, разумеется, пределах. Я считаю превосходным эпизодом фильма, где молодой, глупый и еще не воспитанный рысенок разделывается с белым петухом, покусившимся на его блюдце с молоком. До этого петух отважно защитил свою куриную семью от дурашливого нападения рысенка, а здесь ему было не устоять против окрепшего зверя, к тому же защищавшего пищу. Рысенок в этом столкновении, если можно так выразиться, морально прав. Жаль смелого петуха, жаль, что в уютном котенке пробудился кровожадный зверь, и вместе с этим вполне понятным чувством приходит уважение к происходящему на экране.

С тобой считаются, тебе говорят правду, даже когда она жестока, огорчительна, значит, верят в тебя, верят твоему мужеству, взрослости, душевной выносливости. Доверие авторов к зрителю рождает ответное доверие зрителя к фильму. И оно еще больше укрепляется в другой жестокой сцене, где от ножа браконьера гибнет собака лесника, умная и очаровательная Тайга, верная подруга и воспитательница рысенка.

Браконьерство наносит жесточайший ущерб природе, оно же губит душу тех, кто ему предается. Можно смело сказать, что браконьер закладывает душу дьяволу. Человек, бесчинствующий в природе, становится, как правило, дурен и среди себе подобных, а зачастую и социально опасен. И хорошо, что браконьеры изображены в фильме с такой злостью. Общество должно быть беспощадно к губителям природы, как и к преступникам других мастей. Особенно удачен — при всей мимолетности — образ «сановного» браконьера (артист А. Толбузин). Ох, как знакома эта барственно-увещевательная интонация районного босса, дающего понять хранителям леса, что на него у них руки коротки!

Но, конечно, главное достоинство фильма, его пафос не в разоблачении браконьеров, а совсем в ином: в любовном изображении важных ценностей жизни — гуманности, побеждающей доброты, бескорыстной любви к меньшим братьям.

Рысь в картине ведет себя предельно естественно и непринужденно, можно подумать, что столь же легко и непринужденно велась работа над фильмом. Конечно, это заблуждение — недаром же семь частей снимались без малого два года. Кажущаяся легкость оплачена дьявольским трудом, потом и даже кровью. Ведь рысь, бывало, кидалась на оператора, когда ей надоедало слишком пристальное внимание камеры. За время съемки были накручены километры пленки единого кадра ради, были объезжены огромные пространства нашей родины от сибирской тайги до Кавказа, потрачен самоотверженный, терпеливый труд и людей, работавших со зверями, и операторской группы во главе с Анатолием Казниным, и всего съемочного коллектива. Радостно, что этот труд увенчался успехом. Я далеко не юный и не сентиментальный зритель — я охотник, и хоть мне не приходилось самому разряжать ружье в рысь, не раз видел, как это делается на кордоне охотхозяйства под Бежецком, — но фильм крепко вошел в меня, как в свое время входили ставшие частью моей души прекрасные рассказы Э. Сэтона-Томпсона или незабвенного Виталия Бианки, чьим творчеством, кстати, навеян и этот фильм.



Продолжаем разговор о кино для детей

Продолжаем обсуждение вопросов, затронутых статьей Даля Орлова «Недетские заботы детского кино» («Искусство кино», 1971, № 5) и нашедших затем освещение в выступлениях участников совещания, проведенного нами совместно с редакцией журнала «Семья и школа» («Искусство кино», 1971, № 9).

Сегодня выступают И. ДИК, писатель; С. ИВАНОВА, заведующая кабинетом эстетического воспитания Таганрогского пединститута; И. КЛЕНИЦКАЯ, учительница; Ф. НОДЕЛЬ, учитель; Г. ПОЛОНСКИЙ, кинодраматург; И. ФРЕЗ, режиссер.

Завершение дискуссии см. в № 12.

Формировать характер

Иосиф Дик

Что такое искусство? Это мысль, воплощенная в образ. И чем ярче образ, тем действенней и неукротимей заложенная в нем мысль. Это общеизвестно. Известно и то, что художественное произведение должно обладать секретом эстетического «магнетизма», который с неизъяснимой силой притягивает нашу душу к творению, будь то рассказ, песня или кинофильм.

В поход за «магнетизмом» для детского кино отправился в своей статье и Даль Орлов. Статья заставляет всерьез задуматься над качеством детских лент, создаваемых на разных киностудиях страны. Было время, когда мы боролись за резкое увеличение выпуска фильмов для ребят. Теперь особенно остро стоит вопрос о том, чтобы детские картины были высокохудожественными.

Даль Орлов отметил в своей статье ряд удачных картин, сделанных за последние год-два, и в общем-то с его добрыми оценками я согласен. Мне хочется привести оценку критиком фильма из другого разряда — «Пассажира с «Экватора»: «Набор несуразностей, предложенных сценаристом и благосклонно принятых режиссером, столь обширен, что, право, не стоит приводить их все».

Набор несуразностей! Автор сценария еще не родил мысль, а режиссер уже попытался ее воплотить в образ! И фильм вышел на экран, и дети его посмотрели! А что толку?

Извините, могут возразить Д. Орлову, но тема! Нас подкупила тема — интернациональная дружба! Вы должны понимать наши благородные стремления! Что ж, мы можем понять субъективные устремления сценариста и режиссера, но ведь получилась спекуляция на теме, ее опошление. Для детского фильма дело тем более непростительное.

Каждый человек смотрит на жизнь со своей профессиональной колокольни. Прозаик с пристрастием читает произведение своего собрата по перу. Режиссер придирчиво цепляется глазами за каждый кадр другого режиссера. И дети смотрят на жизнь с точки зрения своей золотой профессии — «профессии» детства.

Им в основном хочется видеть на экране с в о е, б л и з к о е.

Однако широк или узок круг этого своего, близкого? На первый взгляд, мальчишеские годы замыкаются в семье, школе, пионерском отряде, своем дворе... Но оказывается, что круг «детских» тем так же необъятен, как

и вся наша жизнь,— дети всегда и везде находятся рядом со взрослыми. И то, что выпадает на долю взрослых, то выпадает и на долю детей. Дети вместе со взрослыми пережили войну. После войны — трудности восстановительного периода. Они живут в военных городках, собирают на плантациях чайный лист, посильно работают в совхозах и даже получают за это деньги.

И на экране для ребят нужна не игра, а настоящее дело — только тогда они поймут, что авторы не играют с ними в поддавки, а зовут приобщиться к большому труду. И это будет для них не только своим, но — романтичным и героическим делом.

Но вот еще вопрос: почему ребятам нравится «Фантомас»? На мой взгляд, прежде всего потому, что в картине не просто есть то, что всегда привлекает мальчишек,— увлекательные приключения, погони и драки, а потому, что они мастерски «привинчены» друг к другу, фильм смотрится на едином дыхании.

«Фантомас» — фильм коммерческий. Мы не делаем (и это правильно!) коммерческих картин. Но моя мечта увидеть на экране такой детский фильм, в котором бы острота идейной направленности сочеталась с остротой сюжета. Большинство детских лент у нас лишено динамики и стремительности, в них нет напряженного сюжета.

К «Фантомасу» мы относимся с юмором. Этим словом назван юркий польский грузовичок с тупым передком и выпученными фарами. Этот образ смешно обыгрывает в одном из своих рассказов Виктор Драгунский. Недавно в автобусе я услышал такую фразу: «Ну, что со мной произошло! Прямо Фантомас!»— и понял, что это слово стало символом приключений вообще. Плохого в этом ничего не вижу. Досадно только то, что в нашем детском кинематографе слабо используется атомная сила приключенческого жанра, столь любимого ребятней, которую хоть не корми, а дай посмотреть на удачливого во всех случаях жизни и чуть озорного героя.

«Мальчишеский фильм»— может быть, ввести это понятие в наш кинематографический обиход? Детский вестерн...

Воинскую отвагу и находчивость надо воспитывать так же, как и любовь к труду. А нет ли в лихом мальчишестве и озорстве, в изобретательности, в стремлении быть победителем в прыжках через горящий костер, в плавании через ледяную апрельскую речку, в желании прокатиться на необузданном жеребце и т. д. тех самых начал, из которых формируется характер мужчины? Безусловно есть!

Конечно, воспитанию мужского характера помогают спорт, военные игры под командой настоящих военных, туристические походы, охота с отцом в лесу, слесарные и столярные работы по дому. Но как много может дать фильм — озорной, веселый, с неунывающим, находчивым героем.

Для меня искусство кино — самый могучий «владыка» XX века, и задача наша самая светлая — укреплять дух молодого поколения.

Основания для тревоги

С. Иванова

Единственно кого не волнует, существует или не существует детский кинематограф, — это самого подростка. Он живет с твердой убежденностью, что очень хорошо разбирается и во «взрослом» фильме, и, посмотрев фильм, предназначенный для взрослых, готов думать, что все в нем понял и оценил по достоинству. Подросток не считает себя каким-то несмышленышем, не умеющим разобраться, хорош фильм или плох, — это так просто!

Ребята смотрят все фильмы без разбора: советские и зарубежные, детские и «взрослые», высокохудожественные и низкопробные. Они уже в 11—12 лет свободны в выборе картины, самостоятельно посещают кинотеатры. К советам сверстников они прислушиваются, реже внимают советам родителей, еще реже — учителей.

Если измерять количественно художественный опыт подростка — он огромен, ибо слагается из нескольких сотен фильмов, которые

годам этак к двенадцати видел юный зритель в кинотеатре и по телевидению. Но простая арифметика — внушительная цифра просмотренных подростком фильмов за три-четыре года активного приобщения к кинематографу — сама по себе не дает представления о том фонде художественных впечатлений, который накопил подросток в области киноискусства. Здесь нужны исследования; мне приходилось ими заниматься, и я убеждалась в том, что запас художественных впечатлений у юных зрителей, стихийно приобщающихся к кинематографу, пополняется очень медленно. Нередко в том повинны создатели фильмов, ничем не обогащающих душу. Но есть и другая причина, не изученная, хотя и угадываемая многими педагогами и родителями.

Художественный опыт, приобретенный юными кинозрителями, формирует у них определенные представления, понятия, эстетические чувства, благоприятствующие или, напротив, препятствующие восприятию нового художественного образа или фильма. Вырабатывается, по-видимому, психологическая готовность к восприятию определенного типа фильмов и киногероев. Недаром подростки любят смотреть понравившиеся им фильмы по нескольку раз: им хочется повторить те переживания и чувства, которые сохранила эмоциональная память, то удовольствие, которое доставил фильм. Они охотно идут смотреть и новый фильм, если узнают от товарищей, что эта картина похожа на какую-нибудь из ранее понравившихся. Их багаж при этом мало увеличивается, а склонности становятся более стойкими. Достаточно широко известно, например, безоговорочное предпочтение, которое отдают ребята приключенческим лентам и комедиям, отнюдь не рассчитанным на детский возраст. Понимают ли они увиденное? К уровню их понимания стоит присмотреться.

Скажем, любят ребята фильмы Л. Гайдая. «Самогонщики», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука» — эти картины смотрели они охотно и по многу раз. Но в их восприятии образы героев этих картин трансформируются, искажаются. Сатирическая направленность того или иного образа, идейный смысл картины — это кажется подростку несущественным, даже если мы обратим на то его внимание.

А если не помочь объяснениями, он и не подумает о смысле фильма. Ведь он получает удовольствие от комических положений, трюков, его восхищает калейдоскоп цирковых номеров.

Вот как такой подросток оценивает картину:

«Мне понравилось, как осел бежал за этой девушкой, как Шурик повис на ветке, а потом упал в реку, как официант носился все время с этими тостами. И еще мне понравилось: когда Шурик провожал Нину, Никулин залез на дерево, Моргунов подбросил камень и попал в Никулина. Он подпрыгнул на ветке, ветка сломалась, и Никулин вместе с веткой упал на Моргунова и Вицина».

Занимательность самого действия, удовольствие, полученное от фильма, вызывают чувства симпатии к исполнителям. Поэтому на вопрос «кто ваши любимые герои?» ребята отвечают: Моргунов, Никулин, Вицин.

Боюсь, что такое восприятие вырабатывает бездумное отношение к киноискусству.

Интерес к действию и отсутствие интереса к внутреннему миру героя, жанровое однообразие, пристрастие к которому закрепляется при повторном просмотре, некритичное отношение к поступкам героя без учета мотивов этих поступков и логики характера — все это, по-моему, ведет к формированию нежелательного стереотипа восприятия киноискусства у подростков. Этот стереотип «срабатывает» даже при встрече с фильмами, которые с полным правом можно назвать художественными произведениями. Добавим к этому невозможность оградить юных зрителей от пошлых, серых, бесталанных картин, и у нас будут все основания для серьезной тревоги. Впору задуматься: где же выход?

Выход один: повысить зрительскую культуру подростка. Вооружить его критериями оценки произведения киноискусства, расши-

рить его художественный кругозор, воспитать культуру чувств, развить его образное мышление, то есть подготовить к полноценному восприятию искусства.

Правда, я могла бы привести куда более оптимистические примеры, чем тот «образец» бездумного отношения к фильму, который процитирован выше. Немало есть подростков с высоким уровнем понимания киноискусства, с развитым эмоциональным отношением к нему. Но ведь есть, есть основания и для тревоги.

В последние годы в печати то и дело появляются статьи учителей, которые рассказывают об опыте преподавания кино в школе. Делается это пока что по доброй учительской инициативе, потому что педагог прекрасно понимает, какое важное место заняло киноискусство в духовной жизни детей. Авторы этих статей доказывают, убеждают, что пришло время и пришла необходимость готовить учащихся к полноценному восприятию киноискусства. Но до сих пор ни в практике, ни в научных исследованиях не решен вопрос: в каких классах, каким образом, на каком материале знакомить ребят с важнейшим из искусств.

А дети ходят в кино. И смотрят по преимуществу «взрослые» фильмы, хотя бы потому, что тех детских картин, которые наши студии выпускают в течение года, подростку хватит в лучшем случае месяца на два...

Таганрог

Детский кинематограф — это просто искусство

И. Кленицкая

Стоит ли вести разговор о каком-то особом кинематографе именно для подростков 70-х годов?

Я вообще не верю, что одно поколение по своей нравственной сущности отличается от другого. Конечно, каждое поколение вносит в жизнь что-то новое, что-то свое. И, понятно, чем-то нынешняя молодежь не похожа на своих отцов. Отличия эти, разумеется, важны. Но они не касаются нравственной сущности человека, к которой и обращается искусство. Всякое воспитание, как известно, строится на принципах преемственности и оказывается осуществимым благодаря общности поколений.

Нетрудно, однако, заметить, как часто внешние перемены принимают за изменение нравственной сущности. Каковы, скажем, наиболее страстно повторяемые нарекания старших в адрес нынешней молодежи? Это упреки в потере рыцарского и просто вежливого отношения к женщине (при этом образцом для сравнения нередко служит XIX век). Предъявляются претензии к манере поведения молодых людей, а то и к причудам моды.

Что же, нельзя не согласиться с тем, что формы вежливости изменились. Вежливость перестала быть манерной, подчеркнутой, оторванной от повседневности. Но это естественно, потому что отражает перемену в отношениях между юношами и девушками (да и вообще между мужчинами и женщинами). Отношения эти стали более простыми, естественными, более товарищескими, чем были 70 или 60 лет назад.

Я, допустим, не вижу никакой беды в том, что незнакомый мне мужчина, мой ровесник, не уступит мне место в автобусе. Я не считаю, что он должен это сделать, хотя, конечно, мужчина, который это делает, мне очень симпатичен. Он тоже работал, он, вполне возможно, после работы стирал свои рубашки, ходил в магазин, мыл посуду (это теперь не редкость). Словом, он тоже устал. Вот когда мне не уступает место юноша — тогда, действительно, обидно, это в самом деле невоспитанность. Но, скажут мне, такой невоспитанности и грубости среди молодежи много. Верно. Но грубости всегда было немало, только в иных формах, которые, возможно, меньше бросались в глаза. И потом вот еще что. Конечно, процесс «опрощения отношений», что ли, имеет свои

«накладки», свои перегибы: бывает, что простота переходит и в грубость и в безответственность. Но ведь «накладки» и перегибы свойственны всякому процессу, любым переменам. Это превосходно показал Тургенев в «Отцах и детях». И ругать молодежь за то, что нам не нравятся формы ее вежливости, ее поведения, вместо того чтобы разобраться в причинах и закономерностях,— значит уподобляться тургеневскому Павлу Петровичу.

Хочу только оговориться, что я не против подчеркнутой вежливости: она может быть прекрасной. Я только против ее «канонизации». Против того, чтобы подобные перемены, не задевающие основ нравственной сущности человека, выдавались за проблемы, достойные художественного исследования.

И точно так же, по-моему, обстоит дело со многими свойствами нынешнего поколения (все равно — «отрицательными» или «положительными»), которые кажутся чем-то новым и особенным, а на самом деле часто, очень часто совсем не новы.

Конечно, опыт жизни не остается неизменным, этого и ретрограды не отрицают. Но искусство должно видеть за бегущим днем неколебимость нравственных устоев, незыблемость наших идеалов. Учителю, вероятно, здесь многое заметнее.

Для меня гораздо зримее те черты, которые объединяют людей разных поколений. Меня всегда трогает, например, что у меня в каждом (или почти в каждом) теперешнем классе, как и 15 лет назад или как 25 лет назад, когда я сама кончала школу, есть юноша, готовый лучше быть непонятым и осмеянным, чем отказаться от того чистого, что ему дорого; есть мальчик, ведущий себя в жизни с ответственностью мужчины; есть тот, кто непременно хочет разобраться во всех «почему»; есть девушка, умеющая всех понять и простить. И меня не удивляет, что в каждом классе, как и 15 или 25 лет назад, есть свой любитель все облегчать, все «сглаживать и править»; есть юноша, предпочитающий лучше повторять чужие слова, чем думать самому, потому что, как известно, «во многом знании много и печали». И я вижу, что даже соотношение между теми и другими — какое было раньше, такое и сейчас.

И если бы этих человеческих свойств не существовало как свойств постоянных, то не имели бы никакого смысла и влияния художественная литература и другие искусства, отражающие эти влияния. Классическое искусство имело бы чисто исторический интерес — вот, мол, какие были люди раньше. Между тем лирика Пушкина волнует нынешних школьников точно так же, как волновала когда угодно раньше, потому что порыв юности к чистоте, благородству, великодушию, красоте неизменен. (Бывает, что и Пушкин не волнует, но тут уж виноваты мы, учителя, и это — другой разговор.)

И сейчас, точно так же, как 15 лет назад, мои ученики спорят о том, препятствует ли стремление к материальному успеху высоким духовным стремлениям. Судя по древним памятникам, такие споры велись и две тысячи лет назад!

Вот я перечитываю сочинение, где юноша пишет: «Ну, если считать, что житейский достаток препятствует стремлениям к идеалу, давайте опять вернемся в первобытное состояние и будем ходить в звериных шкурах». И другое, где его одноклассница возражает ему: «Обидно, когда в погоне за новой мебелью или тряпками человек теряет духовные ценности, растрачивает силы. И вовсе было бы неплохо, если бы спали на раскладушках и покупали бы книги или помогали близким, которым живется трудно. Но я, к сожалению, таких людей пока не знаю».

Ей-богу, не помню, в каком году написаны эти сочинения (могу, конечно, посчитать, но это не имеет смысла). Они могли быть написаны и моими сегодняшними учениками и их родителями.

И поскольку я никакой такой особенной категории современного подростка не вижу, я не понимаю, какие такие ему нужны особые, рассчитанные именно на него фильмы. Так можно лишь измельчить тему, приспосабливая ее к каким-то внешним признакам

жизни. Настоящее искусство не может служить ограниченно одному поколению или одному десятилетию. Людям — всем, в том числе и юным,— нужны хорошие фильмы, вот и все. И вредны вовсе не те картины, где положительные или отрицательные герои, скажем, выпивают или ошибаются. А вредны серые, нехудожественные фильмы, где за правду выдаются совершенно неправдоподобные ни с логической, ни с психологической точки зрения ситуации.

Мы часто не даем себе труда представить, как уродливо изображение жизни в детективных фильмах, где на каждом шагу — шпион, похищающий производственные чертежи; злодеи, направо и налево умерщвляющие людей при помощи ядовитых сигарет; таинственные лаборатории, где некий доктор, решив стать властелином мира, изготовляет страшное смертоносное вещество.

«Воспитательным» же для подростка является вовсе не обязательно фильм, где его сверстники отказываются поступать в институт по блату и идут на завод или в армию. Всякий полноценный художественный фильм он и есть воспитательный. И если после таких картин, как «Обыкновенный фашизм» и «Нюрнбергский процесс», ребята задавали старшим вопросы о «жизни вообще» — надо ли желать лучшего? Если, посмотрев «Шумный день» и «Берегись автомобиля», они задумались о мещанстве, то это воспитывает больше, чем все наши рассуждения.

А говорят о каких-то особых «подростковых» фильмах...

„Чтобы подымать, и вести, и влечь...“

Ф. Ноделъ

...К журнальному киоску подходит женщина с дочкой. Девочка указывает на витрину с портретами «кинозвезд»: «Вот этого, он с Никулиным играет». Ни внешность, ни фамилия артиста мне ничего не говорят. А мать произносит нарочито жалобным тоном: «Со второго класса это у нее. А сейчас — в четвертом». С витрины на нас смотрят Э. Гарин, И. Смоктуновский и А. Демидова. Спрашиваю девочку: «А это кто?» Знает только Демидову... Ну, Смоктуновский — ладно, он в детских фильмах не снимался. Но Гарин — король в «Золушке» и «Обыкновенном чуде», кумир нашего детства. Как же так? Девочка, интересующаяся кино, не знает Эраста Гарина.

...У мальчика-пятиклассника из хорошо знакомой мне семьи на самом почетном месте в комнате — альбом «кинозвезд». В нем есть и Гарин, и Смоктуновский, и Демидова, и К. Лавров с С. Юрским. Есть и А. Баталов, о котором хозяин альбома услышал только недавно. Альбом все время «в работе»: демонстрируется гостям, пополняется новыми фотографиями (в него вложен список, чьи портреты еще нужно достать). Он же служит своеобразным путеводителем по миру искусств: если на обороте фотографии указаны фильмы, неизвестные владельцу, он стремится их посмотреть. Если артист работает в театре, мальчик пытается попасть на спектакли с его участием.

Думается, что в последнем случае альбом «кинозвезд» играет в эстетическом развитии подростка положительную роль — дает мальчику не только формальные сведения о понравившемся ему актере, но и побуждает следить за его работой, сопоставлять старые и новые роли, то есть так или иначе размышлять об искусстве, глубже интересоваться им. Полюбив ранее неизвестного ему Баталова в роли Тибула («Три толстяка»), мальчик специально ради него пошел смотреть в клубе старый фильм «Дело Румянцева». Услышав от взрослых о Смоктуновском, стал регулярно просматривать киноафиши и телепрограммы, чтобы не пропустить фильм «Берегись автомобиля», причем, что наиболее важно, фильм он смотрел уже по-новому: теперь его интересовал не только сюжет, но и игра талантливых артистов. Ах, если бы мы умели поощрять хотя бы такую ребячью самодеятельность! А то ведь привыч-

но посмеиваемся над увлечением подростков и ребят более старшего возраста, которые заводят подобную коллекцию, пишут письма в редакции киножурналов и на киностудии с просьбой выслать им фотографию понравившегося артиста с его автографом. Мы все понимаем, что чаще всего «коллекционеров» ни жизненный, ни творческий путь артиста не интересует. Но ведь заинтересовать ребят искусством всерьез нетрудно: те же альбомы свидетельствуют о том, что кино они успели полюбить.

...Передо мной «анкеты» пятиклассников, выявляющие их читательскую и зрительскую эрудицию. За предшествующий год, в четвертом классе, некоторые из них умудрились прочесть «Героя нашего времени», «Горе от ума», «Анну Каренину», «Алые паруса» и «Бегущую по волнам», «Сирано де Бержерака», «Копи царя Соломона» и «Прекрасную Маргарет» и посмотреть фильмы «Война и мир», «Анна Каренина», «Мать», «Гамлет», «Три тополя на Плющихе», «Еще раз про любовь», «Снега Килиманджаро», «В джазе только девушки», «Анжелика и король», «Любовь под вязами», «Полуночный поцелуй» и «Лекарство от любви».

О чем думаешь, глядя на этот список? О том, что возрастные рамки для юных читателей и зрителей практически существуют только на бумаге. Подростки беспрепятственно смотрят фильмы, не разрешенные для просмотра «детям до шестнадцати лет», и читают зачастую тоже «без руля и без ветрил». И если в учебной хрестоматии по литературе даже сказки Пушкина адаптированы «для младшего возраста»(!), то этот «младший возраст» приносит в школу полный — детгизовский! — текст и смакует купюры в хрестоматии, снисходительно усмехаясь наивности своих наставников.

Бурно растущий зрительский опыт подростков существует как реальность сегодня и будет существовать завтра. И учитель вправе использовать этот опыт в педагогических целях: добиться того, чтобы тон в классе задавали обладатели хорошего эстетического вкуса, наиболее развитые в общекультурном отношении подростки, чтобы именно они, а не любители бездумно детективных или слащаво «переживательных» фильмов и книг вели за собой класс. И не беда, если вслед за более эрудированной подругой захотят посмотреть «Гамлета» те, кто пока еще не в состоянии понять даже самое главное в шекспировской трагедии. Они ведь не все правильно понимают и тогда, когда овладевает ими «Любовь под вязами», и тогда, когда принимают они «Лекарство от любви». Так пусть лучше прикоснутся чувствами к «Гамлету», пусть поразмышляют о нем и про себя. И вслух. Со временем поймут. Помогут взрослые, кое-что существенное сумеют объяснить товарищи, которые раньше научились думать, а потому уже в пятом классе оказались способны воспринять настоящее искусство, независимо от того, для какого возраста оно официально предназначено. Конечно, не обязательно сталкивать их непременно со «взрослым искусством», решающим подчас непосильные для подростков проблемы. Но обязательно, чтобы перед их глазами было подлинное искусство, чтобы оно заставляло думать, сопоставлять, анализировать, чтобы оно в разумных пределах опережало развитие подростка и заставляло дотянуться до себя. Такая роль под силу и традиционным детским жанрам, например — сказке.

Ребята умнее, чем о них думают. И в то время как критики вопрошают друг друга, всем ли возрастам доступен фильм Р. Быкова «Внимание, черепаха!», пятиклассники довольно точно определяют главную особенность фильма и его героев, видя в них самих себя: «Этот фильм мне понравился, потому что в нем очень хорошо показана жизнь ребят. Ребята там именно такие, какие они сейчас на самом деле: все знают, все умеют. Ребята подражают взрослым, хотят делать все, как взрослые, хотят быть похожими на взрослых».

Ребята очень восприимчивы к подлинной героике, великолепно чувствуют и решительно отвергают всякого рода подделки под нее. Я читал им, и они с напряженным

вниманием слушали опубликованный в «Искусстве кино» киносценарий Б. Медового, В. Смирнова и И. Туманян «Присвоить звание Героя», хотя в нем нет лихо закрученного сюжета, а действие в ряде важных эпизодов замедленно. А вот сделанный по всем законам детектива фильм Э. Кеосаяна «Неуловимые мстители» и нравится им, и оставляет чувство неудовлетворенности своей «невзаправдошностью» и психологической облегченностью: «Фильм «Неуловимые мстители» мне понравился потому, что герои этого фильма — ребята моего возраста. Он так захватил меня, что я начала представлять, будто я тоже вместе с Оксаной и Данькой сражаюсь с белыми. Из героев мне понравилась больше всего Оксана, смелая, решительная девушка. Она не побоялась пойти в село, занятое белыми, для разведки... Фильм цветной, очень красивы эпизоды, когда «неуловимые» на фоне солнца выезжают на лошадях и когда Цыган поит коня. Но все или почти все их дела выглядят как-то неправдоподобно. И невольно думаешь: «Хорошо, но вряд ли такое было». Это видно, когда Оксана сбила с ног здоровенного трактирщика. По-моему, в этом режиссер немного просчитался».

Шапкозакидательской романтикой наиболее развитых подростков не привлечешь. И по контрасту с фильмами, где все время стреляют и скачут, а дети оказываются умнее, находчивее и сильнее взрослых, пятиклассники с удовольствием смотрят «взрослые» фильмы о том же героическом времени, если чувствуют в них глубокую правду жизни и высокий нравственный пример. Настоящее искусство по-настоящему развивает и воспитывает.

Много лет я преподавал литературу только в старших классах. Ко мне приходили пятнадцатилетние юнцы со сложившимися во многом эстетическими интересами и вкусами. И я не без внутреннего содрогания просматривал их первые анкеты. Вот два восьмиклассника, девушка и юноша, семь лет слушавшие одних и тех же преподавателей и писавшие одни и те же контрольные. Но их эстетический опыт, критерии, с которыми они подходят к искусству,— все крайне неравноценно. И это особенно явственно просматривается, когда они пишут о своих киновпечатлениях.

Девушка: «Смотрела очень мало фильмов, но попадала почти все время на хорошие. Запомнились фильмы: «Твой современник», «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Бегущая по волнам». «Твой современник» — это сама жизнь. Я верю этому фильму. «Хроника» — лирична, кое-где смешна — опять же, как в жизни...» — скупо, но за этим есть мысль.

Юноша: «Больше всего мне запомнился фильм «Большой приз». Там очень хорошо показана жизнь американцев. Еще мне очень запомнился фильм «Антигона». Мне в нем понравилось, что Антигона борется за то, чтобы уважали ее брата. Она борется и погибает, но своего добивается. «Фантомас» и другие его серии также мне очень понравились. Самое интересное то, что Фантомаса и журналиста играет один Жан Маре. Ведь это совсем две различные роли...» — в этих строках все крайне поверхностно, сбивчиво, противоречиво: есть и симпатичные нотки, но много и непродуманного, примитивного. С таким зрителем надо много и серьезно работать.

Еще девушка: «Из фильмов запомнились «У озера», «Освобождение». Первый фильм запомнился, потому что в нем поднимается ряд современных проблем: природа и человек, молодежь наших дней. В другом представлены истинные герои, которые в годы Великой Отечественной войны боролись против фашизма и были готовы отдать жизнь за Родину и народ...» — ее будет легко учить.

А две ее одноклассницы лишь называют фильмы, добавляя: «Объяснить, почему они мне запомнились, я не могу». И бойко перечисляют актерские фамилии, этим перечнем ограничиваясь. Учить их будет трудно. Такое впечатление, словно лет пять назад подошли они обе к витрине «кинозвезд» у журнального киоска и так до сих пор там и стоят, выбирая очередной портрет для альбома,

и время над ними не властно. Читая их анкеты, четко представляешь себе, как много упущено в их эстетическом развитии, как задерживали их рост некоторые детские фильмы, заботливо освобожденные от недетских проблем, как долго шли к этим девушкам, да так, видимо, и не пришли настоящие литература и искусство. И радуешься, что большинству их товарищей в этом отношении повезло гораздо больше. Рядом с ними были мудрые взрослые, не приходившие в ужас от того, что ребенок в одиннадцать-двенадцать лет посмотрит «Гамлета», и вдумчивые товарищи, которым тоже хотелось, чтобы искусство разговаривало с ними на равных, призывая думать о жизни серьезно, ответственно, без скидок на возраст.

Верить живому!

Георгий Полонский

С благодарностью принимаю приглашение редакции откликнуться на статью Даля Орлова «Недетские заботы детского кино». Я принадлежу к тем читателям этой статьи, для которых ее теоретические постулаты имеют практическое значение. Давно поджидал я появления такого повода, который заставит отложить текущие дела и высказаться: кое-что, видите ли, «накипело»...

Мне статья Д. Орлова предоставляет повод, но не оппонента. Согласен я с автором в главном и решающем: дети имеют право на свой, специально им посвященный кинематограф; о возрастном адресе кинопроизведения его авторы и прокатчики обязаны думать; притом недостаточно делить зрителей только на взрослых и детей, считая водоразделом порог шестнадцатилетия. Среди лиц, еще не получивших паспортов, одним рекомендуется ликовать в связи с победой храброго Комарика над Пауком, который чуть было не погубил Муху-Цокотуху, между тем как другие уже могут делить с Томом Сойером его страдания из-за непостоянства Бекки Тэтчер, а третьи... Что им показывать, чем удивить этих загадочных «третьих», которые так солидно, небрежно, глубокомысленно препарируют драму Раскольникова, эндшпили Корчного, учение Менделя и проблемные фильмы для взрослых?

Итак, бесспорно: «расширительно истолковывать понятие «детский фильм» (от мала, мол, до велика — приходите!) — значит, на мой взгляд, обижать малышей, которые имеют право получать картины, «специально для них сделанные». Что возразишь, если сейчас, когда я процитировал эту фразу кинокритика, мой пятилетний сын явился требовать, чтобы ему показали диафильм «Дядя Степа — милиционер»! Страстный потребитель этих диафильмов, он еще ни разу в жизни не был в кинотеатре: нечего ему там смотреть. Нечего? Нет, лучше сказать «маловато» — чтобы зря не обидеть наших киносказочников А. Роу и А. Птушко, наших мультипликаторов... Честно говоря, я не могу возвести в ранг огорчительной проблемы тот факт, что пятилетний мальчик не бывает в кино: есть у него книжки, есть свои телепередачи, детские пластинки, незатейливый домашний проектор — впечатлений пока хватает. Пока. Но уже скоро «настоящий», а не рисованный фильм станет потребностью, окном в мир. И я вместе с Д. Орловым горячо желаю детскому кино расцвета, многообразия, притока талантов, умеющих разговаривать с ребенком и серьезно, и весело, и по душам...

Желать-то я желаю (нет ничего легче благих пожеланий), но забота у меня иная. Она, так сказать, граничит с благородной заботой о детском кино и — судите сами — может быть, не уступает ей в благородстве и важности. Речь идет о произведениях про детей, но для взрослых. О проблемах, которые наше радио выделяет в специальную рубрику «Родителям — о детях». О тематике, которая дает неиссякающее содержание журналу «Семья и школа». О воспитании воспитателей идет речь. О реальном мире, где взрослые и дети живут вместе, где кон-

фликты не процеживаются сквозь фильтр наших благонамеренных представлений о том, что следует смотреть до шестнадцати лет и что — после...

Вспомним «Сережу» — я сознательно беру фильм давнишний, споры о котором улеглись, высокая оценка которого отстоялась. Там ребенок разворачивал фантик подаренной ему конфеты — в бумажке ничего не было. Дядя Петя, оказывается, пошутил.

—Дядя Петя, ты дурак? — спросил Сережа, озадаченный этим новым для него явлением: взрослый — дурак.

Потом Сережина мама спорила с мужем, утверждала, что ребенок не смеет делать такие умозаключения. Коростелев, этот великодушный умница, брал сторону Сережи: явления надо называть своими именами. Спор продолжался за пределами кинозала... А начался он на стадии редактирования сценария. Звучали строгие вопросы: какой возраст зрителя имеется в виду? Что будет, если детская аудитория в массовом порядке последует примеру Сережи?

Эти вопросы обнаруживали страх — не за ребенка, нет, — почему-то за дядю Петю, за его реноме.

По поводу другого фильма Д. Орлов пишет: «...как только мы решим не обращать внимания на рекомендацию Управления кинофикации и кинопроката показывать этот фильм «для детской аудитории», а твердо решим, что он рассчитан на аудиторию взрослую, так сразу все станет на свои места. Это трогательная лента о детстве, пронизанная обаятельным юмором... мудрая и поэтичная».

Подумаешь, важность: Управление ошибочно приняло взрослый фильм за детский. Это ведь можно исправить, извиниться перед детьми и отдать картину их родителям. Важно другое, а именно то, что пререкания об «адресе» не помешали сделать произведение, достойное такой доброй оценки.

А ведь часто мешают. Вопрос «для кого ваше произведение?» превращается в суровый шлагбаум. Если для детей — следует пригнуться, то есть убрать такие ситуации и тексты, которые могут не по-хорошему озадачить детского зрителя, или унизить в его глазах взрослого «дядю Петю», или затормозить динамику сюжета, которую любят дети. И действительно, устранение таких ситуаций и таких текстов приблизит произведение к детям, уточнит его адрес... но ограбит его по части художественности и смысла. Я дорожу эпизодом с дядипетиной конфеткой! Устранить его — равносильно, по-моему, изъятию строки из классического стихотворения.

Но ведь он есть, этот эпизод, скажут мне, зачем же оберегать его с такой суетной ревностью? Видите ли, очень затруднительно ссылаться на эпизоды, которых мы так и не увидели, от которых отказались в интересах детского целомудрия. Впрочем, раз уж я вспомнил о классической строке, вот вам пример. О нем уже писал Л. Аннинский в «Советском экране».

Идет фильм «Мужской разговор», обращенный к юношеству. На экране — урок литературы. Учительница — «положительная», симпатичная и авторам и зрителям — читает знаменитое лермонтовское стихотворение:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле.

Здесь она ставит точку, эта учительница. Или многоточие, задумчивое такое... Дело в том, что последняя строка —

И в небесах я вижу бога

— не пропущена шлагбаумом «точного адреса». Честное слово, в зрительном зале я расслышал смех: стихи-то хрестоматийные! Спрашивается: что лучше — попасть в нелепое положение перед зрителем, перед тенью великого поэта, оглупить хорошую учительницу или все-таки приподнять возрастной шлагбаум, чтобы классик остался неусеченным, а доверие к авторам — неподмоченным? Право же, второе решение не только изящнее и достойнее, но и в ы г о д н е е с педагогической точки зрения. Слишком многое придется занавесить листками, обойти фигурой умолчания, если строить

по такой методе воспитание мировоззрения у юного зрителя.

Меньше всего я склонен спорить с Д. Орловым из-за очень сомнительного права на «обсуждение с человеком, не достигшим пионерского возраста, проблем вроде проблемы, почему папа не хочет жить с мамой». Каждый, кто является или хотя бы вообразит себя родителем, встанет между ребенком и зрелищем такого рода. Непродуктивно это, бессмысленно, педагогически бестактно. И даже успело надоесть.

Но — вот ведь казус — в замечательном фильме «Звонят, откройте дверь!» А. Володина и А. Митты есть эпизод: Таня Нечаева, которая «прочесывает квартиры» в поисках первых пионеров, знакомится с мальчиком Геной. Правда, сейчас ей нужен не он, а некто Дресвянников. Мальчик знает этого человека, но почему-то угрюмо скрытничает.

«— Эй, а зачем тебе? — спросил мальчик, открыв дверь.

— Надо,— сказала она.— Слушай, а этот Дресвянников, он тебе кто? Родственник?

— Кто, он? Никто.

— Просто сосед, да?

— Ну, отец.

— Он что, от вас ушел, да?

— Тебе-то что?

— Ничего, извини.

Таня уже спустилась на несколько ступенек, но вернулась и снова забарабанила в дверь.

Мальчик открыл.

— Слушай, может, он все-таки был первым пионером? — спросила Таня.

— Бронная, семь, квартира восемнадцать,— неожиданно сказал мальчик».

Может быть, стоило пожертвовать этим эпизодом из опасения, что в зрительном зале будут дети? Правда, он потянул бы за собой еще несколько других сцен. И что-то неизбежно утратил бы образ Павла Васильевича Колпакова, «нового отца» мальчика — очевидное и серьезное достижение актера Ролана Быкова. И сам мальчик был бы уже не тот. И вообще — э т о г о фильма мы не имели бы. Он получился бы другим — можно лишь гадать, каким именно.

Но ведь «Звонят, откройте дверь!» — это удача, это лента из графы «Актив»!

А главное: кто здесь уличит авторов в каверзном стремлении «смаковать обстоятельства, связанные с отсутствием пап»? (Это фраза из статьи О. Радищевой, которую сочувственно цитирует Д. Орлов. Смаковать — действительно, не годится. Но применительно к данной картине не годится это слово, не отсюда оно!)

Трудно, но можно — ежели практика требует — мерить произведения искусства высотой возрастного шлагбаума. Нельзя отсекать то, что возвышается над этим уровнем. Проще внести поправку в соответствующие рекомендации Управления кинофикации и кинопроката. Мол, картина рекомендуется преимущественно для взрослой аудитории. И для старших школьников.

Пусть больше будет адресов — кинематограф только выиграет, станет богаче. Прав Даль Орлов, ссылаясь на практику книгоиздательскую и театральную, где дифференциация потребителей по возрастам — норма и правило.

Только все-таки желательно беречь искусство больше, чем адресные бирки на нем. Оно подчас откалывает неожиданные, не поддающиеся планированию чудачества — их тоже надобно любить, понимать, не торопиться с осуждением.

Великий сатирик, издеваясь и мистифицируя, сочинил давным-давно гениальную пародию на современное ему общество. Меньше всего он пекся о детях. Но именно к детям пришла из восемнадцатого столетия эта книга, пришла и заняла одно из первых мест на детской полке приключений и фантастики: это «Путешествия Гулливера».

А наш современник, добрый сказочник Евгений Шварц, автор «Снежной королевы» и «Первоклассницы», вдруг создает своего беспощадного, насыщенного политическими ассоциациями «Дракона» — и, конечно, обескураживает «детских» режиссеров, тюзовских завлитов: им хотелось монополии на

пьесы Шварца... А эти пьесы, как правило, дразнили своим двойным адресом; их играли и на детских утренниках и по вечерам для взрослых — «Два клена», «Обыкновенное чудо», «Тень»,— и они открывали разным аудиториям разные грани смысла, в них была переливчатость — чудесное и лукавое свойство искусства...

Это свойство присуще великому фильму «Чапаев» — взрослому фильму, который сделался любимым зрелищем ребят. Это свойство чаплиновских трагикомедий. Это магия книг Диккенса и Гоголя, марктвеновского «Принца и нищего» и толстовского «Детства». Поэтому, говоря о продукции, кинематографической или книжной, легче помечать ее штампиком возрастного адреса. Говоря об искусстве — сложнее.

В помянутой здесь пьесе «Тень» Ученый, которого зовут так же, как Андерсена,— Ганс Христиан, говорит об ужасной запутанности жизни в той стране, куда его занесло:

«Очень трудно будет все это распутать, разобрать и привести в порядок так, чтобы не повредить ничему живому».

Конечно, это имеет самое прямое отношение к искусству. И придаточное предложение цели в этой прелестной фразе содержит то главное, что мне хотелось добавить к статье «Недетские заботы детского кино».

О специфике

И. Фрез

Несколько лет назад противники кинематографа для детей убеждали нас, работников детского кино, что якобы нет необходимости в специальных детских картинах: мол, хорошую «взрослую» картину дети смотрят с бóльшим интересом, жизнь взрослых привлекательнее для ребят, чем их собственная, и вообще дети не любят картин про себя. Такая точка зрения возникла в борьбе с так называемой «тюзовской» драматургией театра и кино, в которой серьезные жизненные вопросы подменялись пресловутой «проблемой двойки» и морализированием по поводу того, что нужно уважать и слушаться старших. Интерес юных зрителей к такому детскому кинематографу, естественно, был невелик. Однако неверно полагать, будто спасением от плохого детского фильма является хороший взрослый.

Между тем даже сейчас, в нашей дискуссии, приходится отстаивать специфику детского кинематографа, доказывать азбучные истины, лишний раз говорить о том, что нельзя малыша кормить той же пищей, что и взрослого. Да, детям нужна своя духовная пища. Да, у каждого возраста есть свои интересы, свои этапы познания жизни, свои «почему?» — вопросы, которые ребята задают нам в процессе познания жизни, и часто именно специальный кинематограф для детей должен помогать им найти нужные ответы, а у «взрослого» кино совсем другие задачи.

Однако детский кинематограф не может и не должен отгораживаться от мира взрослых, и не случайно в последние годы развитие киноискусства, предназначенного детям или обращающегося к детям, было связано с активным расширением тематики, с постановкой важных жизненных проблем, не укладывающихся в рамки «тюзовской» драматургии. Так создавались фильмы, нужные и детям и взрослым, — «Сережа» и «Друг мой, Колька!», «Дикая собака Динго» и «Звонят, откройте дверь!». Многие фильмы для детей стали заметным явлением в «большой» кинематографии последних лет. К ним можно смело отнести такие фильмы, как «Айболит-66», «Мужской разговор», «Переступи порог», «Морозко», «Иван Макарович», «Зимнее утро», «Республика ШКИД», «Мимо окон идут поезда», «Ты не сирота» и некоторые другие, удостоенные всеобщего признания и премий на различных кинофестивалях.

Создание фильмов для детей перестало быть делом небольшой группы режиссеров-энтузиастов. Теперь это — дело первостепенной важности, государственное дело, предмет постоянной заботы всех, кто понимает, как

велико значение киноискусства для воспитания подрастающего поколения.

В детский кинематограф пришли новые люди. Взялся за «школьную тему» режиссер С. Ростоцкий и добился на этом пути большого успеха, поставив по сценарию Г. Полонского фильм «Доживем до понедельника», который с одинаковым интересом смотрели и взрослые и школьники. Успех фильма «Переступи порог» режиссера Р. Викторова во многом был предопределен интересным проблемным сценарием А. Гребнева. Увлеченно и плодотворно работают в детском кинематографе драматурги С. Лунгин, А. Зак и И. Кузнецов, М. Львовский, А. Хмелик, В. Железников, А. Алексин. Пришло новое пополнение талантливых режиссеров: А. Митта, Р. Быков, П. Арсенов, И. Шатров, Р. Викторов, В. Бычков, В. Мельников... — этот перечень можно продолжить.

Искусство детского кинематографа развивается, но споры вокруг его специфики не угасают. Может быть, это является свидетельством роста?

Недавно в «Искусстве кино» (1971, № 5) появилась большая интересная статья Даля Орлова «Недетские заботы детского кино». Редакция предложила выступить по ее поводу, справедливо предполагая дискуссионность статьи. Принимая предложение редакции, я должен сразу же сказать, что с некоторыми теоретическими положениями этой статьи не могу согласиться.

Ее автор, казалось бы, активно и горячо выступает в защиту детского кинематографа от тех, кто не признает в нем наличие определенной специфики. Но если прочитать статью внимательнее, то станет видно, что весь ее пафос направлен на то, чтобы доказать, что детское кино должно вернуться к замкнутому детскому «мирку», к той самой «проблеме двойки», с которой, как нам казалось, мы уже распрощались.

Детский кинематограф обогатился новым содержанием, научился разговаривать с детьми о большом и самом главном в их жизни, стремится отвечать на сложные, волнующие детей вопросы. А в статье Даля Орлова мы встречаемся с таким, например, замечанием: «Уверения в том, что с ребенком можно говорить обо всем, было бы лишь «талантливо», было бы это «настоящее искусство», даже если ребенок чего-то не поймет в продукции талантливого автора, порождены не одними только упованиями на спасительную акселерацию, о которой сегодня повсеместно рассуждают с удивлением, ужасом и удовольствием» (разрядка моя. — *И. Ф.*).

Непонятно, чем вызвано ироническое отношение к такому серьезному явлению, как акселерация — раннее повзросление детей. На основании этого явления коренным образом пересмотрены сейчас школьные программы и многие методы преподавания. И тут уж, простите, не до шуток. Акселерация, следовательно, не может не повлиять и на «повзросление» искусства для детей.

Видный теоретик детского кинематографа К. Парамонова, на мой взгляд, совершенно справедливо высказывает опасение, когда... «на том основании, что дети понимают в фильме не все, его немедленно исключают из детской кинематографии». «А как же иначе?» — спрашивает Д. Орлов, приводя в статье эту цитату. Значит, детям надо запретить смотреть такие фильмы, как «Доживем до понедельника», «Звонят, откройте дверь!» и, уж конечно, «Сережу» и многие другие, ибо весьма основательно предположение, что ребята в них не могут все понять. Этак можно исключить из круга детского чтения и сказки Андерсена, потому что их суть, их философия лишь отчасти доступна детям.

Д. Орлова удивил рассказ главного режиссера Ленинградского ТЮЗа З. Корогодского о том, что ему довелось разговаривать с мальчиком-пятиклассником, который понял смысл фильма «Гамлет» и был взволнован им. «Только полемическим задором талантливого, много сделавшего для советского детского театра режиссера можно объяснить стремление подтверждать свои мысли подобными излишне оптимистическими примерами, — утверждает автор статьи и восклицает в заключение: — Зачем же в таком случае копья ломать!» В

этом случае действительно ломать копья незачем. Я совершенно убежден, что такой разговор состоялся, потому что в нем нет ничего необычного, и нечему здесь удивляться. Почему бы пятикласснику не быть «истинно взволнованным выразительными средствами и игрой актера» в замечательном фильме «Гамлет», пусть даже не до конца им понятом. Ведь мы своим искусством обращаемся прежде всего не к уму, а к чувствам детей. Многое они воспринимают сердцем, способностью сопереживать сильнее, чем взрослые. Это, безусловно, хорошо известно автору статьи.

А копья нужно ломать совсем по другому поводу. Время наконец понять, что детство не безмятежная пора, как думают еще многие. Это очень трудный и ответственный этап в жизни человека, напряженный, наполненный радостями и печалями, сложными и глубокими переживаниями. Все, что есть во взрослом мире, есть и у детей. И интеллект, и сильные страсти, и яркие чувства. А мы, бывает, все думаем, что ребенок — это еще не человек, это только будущий человек. И зритель он поэтому неполноценный, мало что понимает, примитивно чувствует, ограничен в своих интересах. Дескать, подавай ему только увлекательные приключения, стремительное движение сюжета, обилие событий — это и будет, мол, настоящий фильм для детей. Забывая о необходимости психологической глубины в разработке темы и характеров (что, по существу, и является основой любого художественного произведения), мы, по сути дела, проявляем недоверие к своему юному зрителю, боимся, как бы слишком рано не раскрыть ему наши взрослые «тайны», боимся, чтобы он чего-нибудь «не понял», и стараемся, чтобы все было совершенно ясно и понятно, считая это основной своей задачей.

Чтобы приблизиться к детям, быть ими понятыми, мы слишком часто «присаживаемся на корточки», притворяемся, стараемся тоже стать «маленькими», делаем свое произведение как можно более доступным, а по существу, упрощенным и примитивным, сводим все к знакомым схемам и лежащей на поверхности дидактике. И эта опасность более серьезна для детского кинематографа, чем естественное для нашего времени его «повзросление».

Специфика произведений для детей не заключается в выборе темы, доступной для понимания ребенка, и в преднамеренном ограничении сюжетов тепличным «детским мирком». Детям может быть доступна любая тема. Юный зритель ждет от нас не только приключенческого сюжета и занимательности, еще больше он нуждается в ответе на сложные, волнующие его вопросы.

Ребята живут вместе с нами, активно участвуют во всей жизни взрослых, и невозможно изолировать их от нашего мира, оберегать от разговора о серьезных вещах, связанных с жизнью взрослых. Если же принять иную точку зрения — мы не сможем бороться с инфантильностью, а ведь такая беда, как известно, существует. Если согласиться, что сложная мысль или серьезный конфликт, который не находит в картине прямого назидательного положительного решения, невозможен в детском фильме, то кинематограф для детей неминуемо превратится в элементарную нравственную инструкцию по правилам поведения.

Этак и устрашающую малышей Бабу-Ягу, чего доброго, нельзя показывать в детском фильме (а я не раз слышал такое утверждение), чтобы не напугать, не нарушать течение «безмятежной, счастливой поры детства». Я уж не говорю о плохом учителе, о формалистепионервожатом, о нерадивых родителях. А дети видят вокруг себя этих людей и прекрасно распознают их в жизни.

При этом, разумеется, совсем не обязательно (и никто этого не позволяет себе) в наших фильмах, адресованных маленьким детям, «обсуждение с человеком, не достигшим пионерского возраста, проблем вроде проблемы, почему папа не хочет жить с мамой», как об этом предупреждает нас Д. Орлов в полемическом задоре.

Я считаю возможным привлечение в основу детского фильма любого жизненного материала, считаю необходимой постановку самых серьезных проблем, но при этом отнюдь не

призываю к забвению возрастной специфики. Не будучи сторонником обособленности кинематографа для детей, я разделяю утверждение Д. Орлова о необходимости точного возрастного «прицела». Касаясь даже самой, казалось бы, «недетской» темы, создатели такого фильма обязаны придерживаться особенной точности в определении возраста зрителя.

И тем не менее, я уверен, что фильм, хорошо и правильно решивший задачу для определенного возраста, по-своему интересен и для любого другого. Каждый возраст берет из него для себя свое.

В кинематографе практически, когда фильм выйдет на экран, невозможно строгое разграничение юных зрителей на определенные возрастные группы. Это не детский театр, куда школьники приходят главным образом коллективно, классами. Это и не детская книга, где даже ее формат, шрифт, которым она набрана, иллюстрации определяют адрес читателя. Перед телевизорами и в кинозалах сидят одновременно дети едва ли не всех возрастов. Кроме того, нет и не может быть единого зрительского восприятия, характерного только для определенного возраста. Восприятие и понимание — это всегда индивидуально и у детей и у взрослых и зависит от очень многих факторов, где возраст зрителя далеко не все решает. Об этом справедливо пишет в своей статье и Даль Орлов: «Я оставляю в стороне соображения того порядка, что все равно развитый ребенок поймет в фильме больше, менее развитый — меньше. В этом ничего необычного нет. Тут ведь как и у нас, взрослых: один все понял, другой часть, а третий вообще не может взять в толк, что к чему. Порог понимания — вещь индивидуальная».

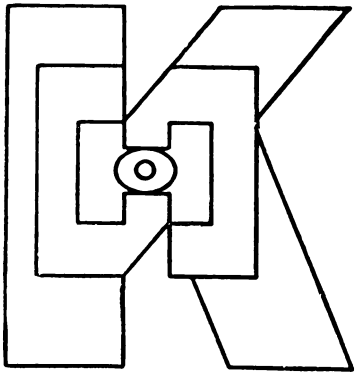
«Особенности, которые отличают детскую литературу от взрослой, заключаются не в том, о чем рассказывается, а в том, как рассказывается», — писал Макаренко. И это, думается, главное и в киноискусстве. Важен тон разговора, который выбирает художник. Иногда говорят, что нужно вести этот разговор на равных. Вероятно, все же не так, как со взрослыми. Что же тогда значит «на равных»? Не разговаривать снисходительно или делая вид, что ты, кинематографист, тоже дитя. Не упрощать свой язык из боязни быть непонятым. Опасаться скорее нужно того, как бы не оказаться простаком. Ведь в разговоре с детьми надо дотянуться до уровня высоких чувств ребят, достигнуть той непосредственности и свежести мировосприятия, которые мы обычно теряем, становясь взрослыми.

На равных — это значит разговаривать с детьми без сентиментальности и умиления. А мы часто рассматриваем детей в своих фильмах как этаких занятных насекомых. Смотрите, какие у них ножки, ручки, глазки! Посмотрите, какие они наивные и глупенькие еще, умилительно смешные и трогательные — почти настоящие люди. Такой разговор не интересен детям. «Умиляясь наивностью детей, мы не имеем никакого основания полагать, что эта наивность так же умилительна и для самих детей», — писал Ушинский.

Мало уметь говорить с детьми только просто, понятно и занимательно. Главное — говорить с чувством и искренне, без всякой фальши и нажима. Убежденно, обращаясь не только к детям, но и к самому себе, полностью разделять их веру, жить их интересами. Не создавая иллюзий, говорить о реальной жизни, суровой и радостной.

На равных — это еще значит не морализировать по каждому поводу. Дети этого страсть как не любят. Сухая дидактика вызывает сопротивление. Фильм хорош, если дает возможность самим детям делать выводы.

Наша прямая обязанность учить детей не только любить добро, но и ненавидеть зло. Не только восторгаться мужеством, но и презирать трусость. Воспитывать в юных честность и принципиальность. Помогать формированию мужественных людей, готовых к преобразованию жизни. Создавать детский кинематограф больших мыслей и ярких чувств.



Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Понятия, естественные в одной области, перенесенные в другие (совсем другие), иногда оборачиваются собственной противоположностью. «Производственная целесообразность» — точное мерило оценки, особенно там, где налажено поточное производство, но там, где готовят «модель», где испытывают новое,— своя «целесообразность»; непонимание этого приводит к тому, что иногда на словах «экономят народную копейку», а на деле пускают на ветер тысячи. Плохо, разумеется, не то, что ищут способов снять фильм быстрее и дешевле, а то, что эти способы иной раз оказываются эффективными лишь на бумаге, а примененные к делу, без понимания того, что мельчайшая деталь здесь многое значит, они вносят лишь беспорядок, отягощают и без того сложную работу. «Быстрее» и «дешевле», механически примененные к искусству, часто приводят к «медленнее» и «дороже».

Сперва я не хотел касаться этих сторон кинодела, меня интересуют сложности иного порядка; но получается так, что вовсе миновать будни (ох, какие будни) кинопостановки тоже нельзя: работа режиссера всегда преодоление трудностей — нет им числа...

То, что «раздел королевства» (и некоторые другие натурные сцены) пришлось перенести в павильон, начисто сдуло многое из задуманного. Легко было мне говорить Питеру Бруку: весь фильм сниму на натуре. Что делать, самоуверенность вначале неизбежна, все кажется легким, и море по колено; началась работа, и ты, сразу же, по горло в воде, барахтаешься изо всех сил, только бы не утонуть... Вот итог этой самой «целесообразности» — пересъемка за пересъемкой... Между сменами мы выламываем части декорации — не потому, что она была плохо задумана (эскиз Енея, как всегда, был отличным), а потому, что в итоге «рационализации» ее сделали «декорацией»: уменьшили площадь («поточная подача павильонов», здесь же готовится следующий); фактуру стен, утвержденную после многих проб, изменили («более экономный метод обработки»); нарушили пропорции, стала видна подделка... И вот я угрюмо брожу по декорации и высматриваю, как бы еще один ломоть отсюда выдрать?.. Ломаем, убираем, выносим: мы проламываемся сквозь «дворцовый зал» к какому-то никому неведомому помещению. Ночами Еней придает ему форму — грубыми деревянными (тесанными топором) перекрытиями; от прошлого остается только герб — каменный лев на каменной стене, если герб — значит что-то государственное... В павильон зашел Вирсаладзе. «А вы знаете, — сказал он, — мне нравится. Получается какой-то сарай или амбар? Это хорошо, сарай...» И посмотрев на лежащую на земле шкуру, быстро добавил: «А что если я заберу эту шкуру? Мне как раз такая нужна для Корнуэлей...»

---

* Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 7, 8, 9.

Были ли когда-нибудь (и где-нибудь) такие залы? Кто его знает. Попробуем убедить, что были. На съемку пришел один из наших консультантов, я посмотрел на него. Наступило молчание. Потом, как бы отвечая на вопрос (я его ни о чем не спрашивал), он сказал, несколько запинаясь: «Нет, почему же... при Каролингах могло бы...» И поглядел куда-то в сторону, виновато улыбаясь. Как правило, консультанты быстро привязываются к фильму и легко продают свою душу историка кинематографическому черту; чего только они на нашем фильме не оправдывали...

— Теперь понятно, что нам нужно, — сказал Еней, — человек и «кусок правды» (под «правдой» он имел в виду подлинный материал). Ну, а время? Эпоха? Эпоха — облик фигур, лица; время действия мы будем датировать лицами двух типажей-стариков (вот и «архитектурные детали»): я их облюбовал уже давно; мы убедили их (почти год назад) отрастить седые бороды; они будут сопровождать Лира, всегда находиться подле него — скульптуры на портале храма. О многих ролях в этом фильме я заботился меньше, чем об этих двух безмолвных свидетелях.

Там, где мы сломали арку (перегораживающую залы), выстроилась линия стражи — темная дубленая кожа и железо (шлемы, оружие): это непроходимая граница между мирами; строй расступается, пропуская избранного (Глостера, Кента, французского короля), и сразу же опять смыкается за его спиной. Вот и архитектура королевского замка. Кадры строим так, что на первом плане всегда человек. Инна Григорьевна Мочалова, к счастью, работала, как кустарь, тщательно подбирая каждую, самую крохотную роль — тут следов «рационализации» нет: каждого человека без грима можно снимать и на крупном плане. Пространство за людьми должно скорее чувствоваться, нежели быть видным. Нечего разглядывать, не во что всматриваться — ни архитектурных деталей, ни орнамента на тканях. Отчетливы только люди — отдельные фигуры и отдельные группы; между ними нет связи, общения; каждый человек или группа людей существуют обособленно, сами по себе, в вакууме. Такая планировка, конечно, условна, но эта условность принадлежит не театру, а жизни — она сама превратилась в схему. Бесчеловечная геометрия установлена (сверху), определена иерархией власти, это — государственный порядок... Вышла и стала на положенное ей место старшая дочь Гонерилья, следом за ней — Регана, следом — Корделия... А затем, в том же порядке, каждая должна сделать несколько шагов (высчитанных) вперед и сказать, как она любит короля. Сперва — старшая, потом — Регана, а потом порядок нарушится: младшая ничего не скажет.

И тогда — общее резкое движение, разрыв ритуала — все разом отшатнутся от нее...

Я хочу выявить такую геометрию в кадрах, сделать ее зрительной; мне это важно не только для самой сцены, но и для контраста с дальнейшим; то, что кажется прочным, незыблемым, мигом развалится: обернется хаосом, толчеею тел: все сорвутся с места, с цепи — скорей в дорогу!.. Куда?.. Зачем?.. Им самим неведомо. Цепь порвалась, не могла не порваться, потому что порядок уже мертвый, мнимый, под ним распад, и все катится, валится, перемешивается... Шекспировский ритм должен захватить саму кинокамеру, двинуть ее за торопящимися людьми: кто-то кого-то (что-то?) преследует, кого-то самого преследуют: пространство и люди едины в этой сутолоке — смещаются перспективы, хлопают двери, чередуются дворы, дороги, небо надвигается на землю... Двигательная сила, энергия стиха теперь несет кадры, насыщает электричеством кинематографическую плоть— этого хочется добиться на экране.

И тут на память приходит конец письма Питера Брука: Но как?.. Каким образом?..

●

«Должна», «перейдет», «будет»... — кажется, именно этими глаголами, благими намерениями выложена если не дорога в ад (слишком возвышенное определение!), то корзина, куда выбрасывают пленку... Все то, что украшает исторические боевики,— даже в самых скромных

дозах (даже в той небольшой степени, в которой мы пользовали обстановку эпохи для «Дон-Кихота» или «Гамлета») — несовместимо с «Лиром»; вот чему мы пока научились на собственном горбу. Постепенно определяется какое-то суровое мерило: ничего, где видно вмешательство художника, где есть украшения, отчетлива «эпоха», не вяжется с этой трагедией; все это — меньше того, что она охватывает, проще того, о чем она говорит... Но и другое не лучше: нарочитая пустота, абстрактность мгновенно оборачиваются театром.

Горе в том, что мы начали с павильонов: на натуре — я в этом уверен — способы выражения скорее бы нашлись. А пока мы заняты тем, чтобы сократить как можно больше «художественность», убрать признаки «стиля». Только Енею по плечу такая задача.

Сколько труда положил Вирсаладзе, чтобы его труд стал незаметным на экране. Чем же занимается Сулико Багратович на нашем фильме? Мне трудно подыскать определение. «Костюмы»?.. Нет, его искусство выходит далеко за рамки этого дела: он создает не костюмы, а целые ансамбли, облики миров трагедии. Эскизов на этот раз почти нет. Ничего не делается вне живого человека, выражения характера, мысли, заключенной в образе; между платьем герцогов Корнуэлского и Олбэнского (люди одного века, одного титула) нет ничего общего. Ему удалось добиться самого сложного: реальности исторического мира, начисто лишенного всего «костюмно-исторического».

Еней утешает меня: в Казантипе (предложенное Евгением Евгеньевичем место натуры) все образуется, найдет свои формы.

«Куски правды» добываются нами, как крупицы золота, зато шлак вырастает горами. Эти крупицы — в пластике шекспировского фильма — открываются, когда в сочетании явлений находишь не натуралистическую, а поэтическую связь, когда значение предмета в кадре бывает не буквальным, а метафорическим. Чтобы преодолеть натурализм «живой фотографии», ищешь точки притяжения разнородных элементов, их внутреннего единства.

Во время постановки «Гамлета» я переменил несколько вариантов съемки монолога «Быть или не быть». Задача состояла не в том, чтобы найти место (естественное по действию), где герой мог бы сказать эти стихи, а в особой связи духовной жизни героя и материального мира. Сперва я думал о контрапункте: Гамлет шел — очень долгим проходом — по Эльсинору, он шел как бы сквозь жизнь — ту, в которой лучше «не быть». Во дворе замка муштровали солдат, они отступали назад и с разгона вонзали пики в чучела: Дания готовилась к войне; он шел через зал, где писали под диктовку дети, слышался голос учителя, скрип перьев; на мыслях Полония (из поучений Лаэрту) воспитывалось новое поколение («Рядись, во что позволит кошелек, но не франти... По платью познается человек...»), — сливались вместе барабанный бой, рявканье солдат, нудный диктант... Звук, то тихий, то становящийся угрожающе громким, сопровождал слова (внутренний монолог) — получался своеобразный диалог: голос жизни и мысли о ней... Вариант показался мне иллюстративным, и я отказался от него. Я стал думать о прогулке в лесу, часть которого сгорела: от живых деревьев — к черным, обуглившимся и, наконец, к выжженной земле... Нет, тут какой-то символизм... Может быть, стоит основать все лишь на ритме?.. Гамлет в каюте корабля во время непогоды, все ходит ходуном, волны перекатываются через борт, слова то возникают, то пропадают в реве бури, скрипе снастей... А может быть, выразить длительность, бесконечное одиночество, растянуть само время: Гамлет идет одной и той же походкой, а в кадре день сменяется ночью, наступает рассвет, меняется погода... Сколько он думал — часы? дни? недели?.. Потом в старинной части Таллина мы нашли длинный, очень узкий переулок; Гамлет, только на одном панорамном кадре, должен был проходить вдоль стены; плоскость чуть оттеняли сухие растения, выросшие на камне, где-то было выщерблено, и — главное — на одно место (попадая сквозь дыру в противоположной стене) падал узкий солнечный луч, единственный в однообразии серости камня. Мы несколько раз репетировали на этой улице, но солнце подводило, а ждать больше не

было времени. Последний вариант (тот, что снят в картине) мы придумали в Крыму на берегу: камни образовывали заторы, и нужно было сворачивать, обходить другие нагромождения, чтобы выйти к морю. Мы немало трудились, пока нашли ритмы движения кинокамеры, следующей за Гамлетом; надвигающийся тупик, шершавые и гладкие плоскости, выход из них (поворот камеры), и опять — холод тупика: тональность серого и черного...

●

Первый монолог Лира (отказ от власти, раздел владений) оказался крепким орешком. Торжественный склад речи, завязка, основанная лишь на словах, все это было мало выразительным для фильма. Получалось сидение между двумя стульями; из-за неизбежных купюр терялась сила стихов, и кинокамера оставалась не у дел. Если возникало такое ощущение, то работа не шла. Когда съемка лишь способ воспроизведения, кинематограф плетется в полноги, ни шатко, ни валко... Конечно, сам характер героя говорил за себя, но как раз здесь он говорил условными словами, а это было первым его появлением. Условность мы преодолели: внимание со слов переключалось на карту: справедлив ли раздел? равны ли доли наследниц?.. Лир на середине строчек склонялся над картой; паузы придавали тексту естественность, слова казались более жизненными... Но одновременно слова как-то угасали, да и образ тускнел. Жизненность (в этом месте!) умерщвляла поэзию. Но и поэзия была риторичной. Что тут было поделать? Мы изменили подтекст: карта для Лира не кусок пергамента, на который нанесены топографические схемы (на старинных картах — знаки, рисунки), а живая память: король расстается не только с короной, но и с государством (нечто вроде прощания Отелло с «пернатыми войсками»): эту крепость он завоевал, замок — его дипломатическая победа; здесь возведены укрепления, а здесь они разрушены по его приказу... Его могуществу нет предела: может быть, изменить течение реки?.. Велеть ей покинуть русло?.. На месте ли поднялась эта гора? Передвинуть гору!..

Странная, детская, но и чем-то зловещая игра: королевский палец добавлял реке излучины; как бы забрав в горсть лес, Лир переносил его с запада на север... Новые планы? Забава? Вера в то, что он действительно ворочает горами и запруживает реки?.. А пока первые люди государства в залах, толпы у стен замка ждали конца игры, решения своей участи. Тут, пожалуй, кинокамере нашлось бы дело. И сидение между двух стульев кончилось; можно было поудобнее устроиться на одном, кинематографическом. Это было, конечно, хорошо. Плохим было другое: стул принадлежал не Шекспиру, и дело мы сами себе придумали, автор не просил нас им заниматься. Образность этого места была иной: можно было пытаться передать ее другими средствами (даже без слов), но ничего вопреки поэзии сделать было нельзя... Нельзя, не потому, что законы ограждали классическое наследие («народное имущество») от посягательств, — нет в искусстве таких законов, как нет и огульных запретов; все обстояло куда проще: не было смысла этого делать. Не стоило.

Недавно я прочитал в газетной статье, что режиссеру, взявшемуся поставить Достоевского, предстоит, по мнению критика, решить трудную задачу: он должен вступить в спор с автором. Прочитав это, я удивился: почему же должен? Сложность состоит, конечно, не в том, чтобы затеять такой спор; затеять, разумеется, можно — если так уж приспичило... Можно и другое затеять: например, увидев чемпиона по боксу, затеять с ним драку, посмотреть, как говорится у Гоголя, какой он есть «человек в кулаке»...

Спорить с Шекспиром мне не хотелось. Я достал все русские переводы, сравнивал их с подлинником, вчитывался в английский текст. Нелепость того, что я пробовал делать, стала для меня ясной: ведерком «жизненности» я пробовал зачерпнуть бегущий водяной вал. В репетиционной комнате, увлеченный артистами, я потерял ощущение общего: поэзия распалась на роли, и здесь — в комнате — я хотел добиться цельности сцен. Люди, на-

писанные совершенно реально, бесспорно, многое значили в трагедии, очень многое, но далеко не все.

Поэзия не умещалась в пределах того, что мы называем «характерами»; это «лишнее» не могло быть попросту купюрованным. Главные трудности (но и сам смысл) перенесения на экран были, пожалуй, именно здесь.

Текст «Лира» поразительно пестр. В нем контрасты не только стихов и прозы, но и множества различных родов речи: библейские тирады, похабные куплеты, деревенские поговорки, риторика, заумь, изощренная ругань — всего не перечислишь. В чем драматургический смысл такого перенасыщения? Неужели, разумно рассуждая, Эдгару, когда он прикидывается юродивым, необходимо столько пословиц, песен, скороговорок, присказок, причитаний только для того, чтобы его не узнали? Наоборот, молчание или бормотание вполголоса меньше привлекли бы к нему внимания, больше отвечали бы цели скрыться. Может быть, правы те, кто упрекал автора в невыдержанности, нарушении меры, презрении к жизненной правде? Если слышать в таких текстах лишь реплики героя, то критики правы. Но стоит отличить в словах не только голос одного человека, но и голоса самой жизни, каких-то ее огромных слоев, пластов, и все покажется другим. «Лир» — не одна лишь драма группы людей, связанных фабулой, а поток истории: несутся, мешаются целые уклады жизни, общественных состояний. В гуле трагедии слышны не только отдельные голоса (жизненные, в полном смысле этого понятия), но и слитные, мощные ансамбли, хоры: это не Эдгар прикидывается нищим, чтобы скрыться от погони, а сама нищета — деревенское горе-горькое — воет, причитает, ходит по миру, негде приткнуться, нет мочи терпеть... Если эти слова лишь реплики Эдгара, они излишни; если в них — многоголосье бесправной жизни, то они не только необходимы, но все здесь на вес золота; здесь набирают силы крутые волны трагедии.

Ритм — движение времени, но это и движение пространства. С Эдгаром, ставшим юродивым, нищим, входит в поэзию, раскрывается во всю ширь пространство горя: география нищей страны, беда без края и конца — жалкие хижины, разоренные деревни, вытоптанные поля, исхоженные дороги; всюду — бездомные, бесправные, униженные... Если этот поток станет материальным — экранной реальностью, могут отпасть слова, и на долю Эдгара останется сказать лишь то, что вызвано жизненной драмой, что неоспоримо правдиво. Но один голос должно подхватить многоголосье (пространство горя, зрительный хор), иначе волна превратится в жалкий ручеек.

Ну, а первый монолог Лира?.. Как разгрызть этот орешек? — это место пьесы, влекущее за собой или декламацию, или, того хуже, выдумки «подтекстов», чуждых тексту?.. Не эти ли стихи настраивали трагиков на грим «титана» — при седой бороде до колен такая речь все же более естественна. Однако поэзия многих других мест роли совсем иная — и в гневе, и в страдании, и в иронии... Чтобы понять поэтический монолог, взятый в отдельности, иногда разумнее не спросить: что он сам по себе значит, а посмотреть: с чем он контрастирует?

Пьесу начинает болтовня Глостера: похабные шутки над «грехами молодости» (разговор в мужском клубе, по определению одного английского исследователя). И сразу же не переход, а обрыв: вместо прозы — стихи; круто меняются ритм, тон. События выходят на холодный простор государственной власти, здесь другой счет, иной ход; речь — уже не выражение человеческих мыслей и чувств, а изъявление воли, вынесение решения, это не монолог, а манифест... И тут у меня возникла рискованная мысль: а что если именно это — стиль документа — не только не сглаживать, а, напротив, подчеркнуть, не говорить — а читать. Читать, разумеется, не Лиру (не такой у него характер), а важному сановнику — в каком-нибудь пятнадцатом веке он занят тем же делом, что и наши радиодикторы. Король, не утратив ни слова (текст его слышен), заживет естественной (для него!) жизнью.

Шекспир написал этот образ так, что каждый поступок Лира, с первого же, неожидан; нельзя предугадать, что он сделает дальше,

на какие выходки окажется способным. Ничего в его поведении заранее предвидеть нельзя. Это прерывистый ход самой поэзии, причудливые смены ее ритмов и образности. Так и будем снимать: неожиданность не только с появления, но и со знака о выходе.

В звуковом кино выразительна тишина; попробуем создать силовое поле молчания, пространство страха — не дай бог, заскрипят сапоги, дыхание станет слышным, больше ни звука, гулкая тишина огромных помещений... Только перемена выражения глаз: минута приближается, сейчас... И тишину нарушает сигнал, знак выхода. Фанфара? Нет. Барабаны? Нет. Пушечный выстрел? Нет. В мертвом молчании зазвенел — далеко за дверью, но отчетливо — шутовской бубенчик. Важные старцы (те самые, древние, с окаменевшими лицами) торжественно двинулись вперед, подошли к окованным железом дверям, встали по бокам. Бубенчик ближе, теперь слышен и смех, лязгнула дверь; в глубине комнаты два веселых человека заняты какой-то игрой: один мальчик-шут, у другого (он виден только со спины) седая голова.

«Всегда — одной ногой в гробу,— написал однажды Вольтер, — второй выделывая прыжки...»

К счастью (или к сожалению?), кончились для меня времена буйных экспериментов. Лира — «старого эксцентрика» мне уже не сделать, но пусть в самой глубине образа звенит, заливается бубенчик — салют ФЭКСу (фабрика эксцентрического актера)!.. Мне кажется, что я этим ничуть не вступаю в спор с автором.

Стараясь найти хоть какие-нибудь черты облика Лира, я всматривался в множество портретов, вспоминал людей — философов, ученых, поэтов, — всех, кто внешностью, возрастом, причудами ума мог хоть чем-то (пусть самой отдаленной ассоциацией) помочь мне что-то ухватить в нашем герое. Я вглядывался и в фотографии Андрея Белого, его седину, глаза, вспоминал написанные после его смерти стихи Мандельштама: «На тебя надевали тиару — юрода колпак... учитель, мучитель, властитель, дурак... непонятен — понятен, невнятен, запутан, легок. Собиратель пространства,.. птенец,.. бубенец». Набор несоединимого, невозможная пулеметная очередь: каждая пуля мимо, а все вместе — точно, в цель; резкость определения, как щелчок, а следующее — опровержение первого, и опять щелчок, опровержение, в граде щелчков отсчитывается ритм, в ритме — шаг, походка, резкость неожиданного жеста, смена интонации поперек фразы...

Шутовской бубенчик, как зачин, первая взятая нота, задающая тон дальнейшему. Бубенчик — это язык, показанный напыщенности и высокопарности; презрение к «геометрии». Лир — единственный вне «схемы», ни на кого не глядя, он идет, минует ступеньки к трону, проходит мимо замерших герцогов и лордов — не к самому высокому месту, центру, а в сторонку — к простой табуретке подле камина. Никаких атрибутов власти. К чему ему трон, корона, скипетр? — мановение пальца, и все будет исполнено.

Планировка — Лир, сидящий у камина, — многое определила; отсюда начался зрительный мотив, одно из тех «остриев» — предчувствий, опор стиха, о которых писал Александр Блок; на острие этого кадра мы накинем край нашей зрительной ткани. Это расположение фигуры не только в пространстве, но и во времени: движение назад, в глубь веков. Так сплетается ткань изображения. Камин — очаг — домашний очаг... Лир, старший в роду, соберет младших; род соберется у огня: отсвет патриархального костра упадет на лица. Кадр такой же элементарный, как фраза притчи: «Жил-был старый король, и были у него три дочери». Мы снимаем — через камин на зал (глубина смутно освещена), по низу кадра горят дрова; старый человек греется подле огня; из неясной дали (зала? времени?) выходят вперед (постепенно становясь отчетливыми) три женщины; дочери подошли к отцу (четыре фигуры во весь широкий экран); разгорается костер, потрескивают дрова; Лир говорит свои первые слова (начисто лишенные риторики): «Ну, дочери, скажите...» Дым, будто пелена времени; сноп искр взлетает в воздух.

«Рифма» — камин в поместье лорда Глостера; там все выглядит куда обычнее: скромные размеры очага, меньше пламя; здесь, в тепле и тишине, сидя в покойном кресле, хозяин отдыхает от придворных волнений; уютное место для старого человека. И здесь же, прикрутив его веревками к креслу, ему вырывают глаза — на любимом месте у домашнего очага.

Огонь играл значительную роль в пластике нашего «Гамлета»; в «Лире» мы уделим ему еще больше внимания. Я выстраиваю (для себя) драматургию мотива: огонь домашнего очага; блуждающие огоньки — факелы королевского обоза; костры завоевателей на городской площади; Эдмонд поджигает солому на крыше (приказ солдатам); бочки с горящей смолой, катапульты забрасывают их в крепость — горит город, пылает земля, одно только пламя во весь экран... печки торчат в пустоте на пожарище; конец притчи о гордом короле и трех его дочерях.

Размах движения от огоньков очага до испепеленного мира; от еле слышного «ничего» Корделии до плача Лира над ее телом, воя и скрежета объятого пламенем пространства... В память о музее Хиросимы: человек научился высекать огонь, чтобы облегчить себе жизнь...

Конечно, это не более, чем внутренние сцепки, только притяжения и отталкивания зрительных клеток — нечто вроде зрительных «аллитераций». Такие связи не могут выйти на поверхность, открыться белыми нитками «смысла» — иначе куцые аллегории и плоские сопоставления, значит Шекспир здесь и мимо не проходил.

●

Мотив «огня» — я выяснил это уже в дальнейшем — развивался в нашем фильме как бы в двух планах. Второй открылся для меня совершенно неожиданно. Мы снимали кадры на фоне горящих дров несколько смен, но однажды, придя на съемку, я застал совершенно новые работы в павильоне: пожарные устанавливали в камине какие-то рожки, пахло примусом. Дрова, сказали мне, больше гореть не будут: пожарная охрана запретила, однако «художественное качество не пострадает, все будет выглядеть так же, как если бы дрова пылали взаправду»... Взаправду была только вонь бензина. Над нетронутыми полешками подымались ровные газовые язычки. В павильоне собрались одетые и загримированные артисты (некоторые приехали в Ленинград только на один день). Центром внимания стал не король Лир, а какой-то чин пожарной охраны киностудии. Началась сложная и нелепая деятельность: по команде включали горелки, пиротехник поджигал дымовую шашку, запускали вентилятор, дым шел на камеру, а горелки жили своей жизнью, отдельно от дров. Проветривали ателье, дымовую шашку переносили в другое место, иначе повертывали вентилятор. Вонь была такая, что становилось дурно. Возникали новые рационализаторские предложения... В такие часы я ощущаю полную свою ненужность, для чего я нахожусь здесь?.. Один кадр, снятый в эту смену, все же попал в фильм: я испытываю почти физическую боль, когда вижу его на экране.

●

Меня всегда интересовали не только натуралистические, но и внутренние связи между людьми, вещами, пространствами. Соломон Михайлович Михоэлс рассказывал, что планировки в спектакле «Тевье-молочник» (он играл заглавную роль) были связаны для него с двумя местами: дверью и печкой. Дурные новости приходили извне; Тевье узнавал их стоя у дверей, а с улицы дуло. Все радостное происходило у него подле печки; добро связывалось с теплом, горе — с холодом. В народной поэзии такой параллелизм обычен.

Как пример мейерхольдовского искусства Соломон Михайлович приводил мизансцену из «Дамы с камелиями»: Арман бросал Маргерит на игорный стол, будто ставку. Такие планировки не выглядели подстроенными: печка и дверь на улицу естественны в комнате бедного молочника, и ситуация пьесы Дюмасына позволяла Арману грубо отбросить свою любовницу, а стол, за которым сидели игроки, находился рядом. Метафоры не казались нарочными.

●

Иное дело, когда планировка «подыгрывает» сцене; коммерческое кино сфабриковало целые комплекты «настроений»: любовь на красивом поэтическом фоне, убийство в специально таинственной обстановке и т. п. Киноискусство часто начиналось с разрыва таких связей, почти что с пародии на них (внешне не всегда видной). В «Алчности» — фильме 1924 года, опередившем многое в истории кино, Штрогейм в бешенстве выворачивал наизнанку все голливудские штампы: он помещал лирические сцены в самую прозаическую обстановку; зато мерзкое сопоставлялось с сентиментальным: первая любовь возникала в кресле дантиста во время пломбирования зубов; двое гнусных стариков долго и грязно убивали друг друга на фоне разукрашенной рождественской елки. Не думаю, чтобы Штрогейм думал о достижениях современной поэзии, ее увлечении антипоэтическим словарем; приближались войны, фашизм: сентиментальная условность на экране казалась оскорбительной.

●

Время действия (какие-то приметы какого-то времени) — лишь частность «времени» в шекспировской поэзии. Хронологией в ней, как известно, и не пахнет: самый тонкий нюх историка не почует следов дат; однако другие отсчеты легко заметить — и стрелки часов движутся, и отрываются листки календаря. Лир немедля, сегодня же (через считанные часы) покидает свой замок; ему восемьдесят (уже исполнилось) лет; нетрудно высчитать сроки приездов и отъездов героев... Но есть в трагедии не только время человеческих дел и жизней, а и возраст мысли: иногда она принадлежит не одному какому-нибудь действующему лицу, а человечеству, большим срокам его развития. Я имею в виду не законченные философские системы, а слои поэзии.

Они видны отчетливо. М. Л. Лозинский говорил мне, что при работе над переводом Шекспира ему иногда кажется, будто перед ним поэма, написанная одновременно Блоком, Державиным, Маяковским, Баратынским... Михаил Леонидович называл и другие имена, дело было не именно в них, а в невозможности такого сочетания. Переводы Лозинского были виртуозными: чтобы передать контрасты подлинника, он вводил в русский текст язык восемнадцатого века, славянизмы. Его труд вызывал у меня огромное уважение, но близки мне были переводы Пастернака (скорее русские версии), естественный современный язык. Однако различие шекспировских поэтических пластов хотелось передать и мне. С чем можно было бы сравнить эти пласты? Пожалуй, с теми отложениями — толщей дна океана, которые с помощью приборов, врезающихся в грунт, изучают ученые. Океанологи находят там не только материю, органические и минеральные вещества, но и время — эпохи. «Донные отложения,— пишет академик Л. А. Зенкевич, — это своеобразная крупномасштабная летопись Земли». Именно это хочется и мне выявить в пластике: крупномасштабную летопись мысли — донные отложения верований, заблуждений, пророчеств, отрицаний — слои веков.

Образ рода у «патриархального костра» появится лишь на мгновение (все должно идти, не нарушая внешнего, естественного хода), а затем — в иных кадрах — выявится «острие» другого пласта: на натуре, у развилки дорог мы вкопаем в землю грубое, деревянное распятие; Корделия и французский король преклонят колени, монах-подвижник обвенчает их, а вдали замигают огни, языческое великолепие короля тронется в путь — псы, ловчие, птицы, охрана, челядь, телеги, груженные драгоценными вещами.

«Рифма» отзовется через несколько частей фильма в кадрах привала французских войск: Лир и Корделия, коленопреклоненные (так у Шекспира) подле простой солдатской телеги. И последний отклик того же пласта: отец и дочь со связанными веревкой руками среди вооруженных до зубов солдат; железо шлемов, щитов, мечей. Булавы с гвоздями, чтобы крошить черепа, алебарды с зазубринами, чтобы раны были рваными — все орудия убийства, уничтожения, и два бессильных человека, победители со счастливыми лицами.

Часто то, что в пьесе лишь реплики, у нас

станет сценой: циклы кадров продолжат, выявят не только строчки стихов, но и саму поэзию (какой-то ее пласт), не только Корделию — действующее лицо, а действующую поэтическую идею: свет духовной силы, способной победить материальную.

«Острие» другого пласта, иного мироощущения: бездомный нагой Эдгар на бескрайнем просторе земли — вольный разговор вольного человека с ветром.

В конфликте этих «остриев» — пластического выражения поэтической мысли — само движение трагедии (к этому я стремлюсь). Босой Лир в рубище, среди отщепенцев, на голой, кремнистой земле: еретик, обличающий мир в грехах и пороках... Нельзя искать в таких образах буквального смысла — христианского, языческого, философии стоицизма или какой-нибудь иной. Нет этого и не может быть: Шекспир враждебен всякой догме, но часто строительный материал, которым он пользуется, оставлен историей, обожжен историей. Вот этот обжиг — клеймо веков — и хочется передать, углубить им пластику, усилить ее характер, движение. Куда же направлен этот неостановимый ход — в прошлое? к Ветхому завету? раннему христианству?.. Тут и возникает чудо Шекспира, он не пересказывает историю, а воссоздает ее в живом движении — нет ему конца, и не отыскать начал, нет здесь и точек; это в театре падает занавес, а в истории все продолжается... Тяжело падает слой за слоем, громоздятся пласты, набухающие кровью и слезами поколений...

Вот год, в котором я тружусь над «Лиром»: войны то в одном, то в другом конце земли; каждый день без отдыха убивают людей; поджоги в мировых столицах, горят целые кварталы; летят гранаты со слезоточивыми газами; бушует молодежь, и войска врываются в университеты; комендантский час, танки въезжают в город... Убит Мартин Лютер Кинг — борец против насилия. В газетах фотографии: новая полицейская форма — стальной шлем, закрывающий голову, только узкая щель для глаз; все тело закрыто броней, огромный щит... Какой же это век?..

Так называемая «эпоха» в трагедии — не замкнутое историей время, а открытое историей пространство; все — движение, прошлого вовсе нет: древняя тьма вползает в будущее; угасший свет надежды вспыхивает, разгорается, все в пути. Куда?.. Дороги назад, вспять, в преисторию; пути вперед, дальше, круче, за горизонт... В неведомой точке времена пересекаются: прошлое угрожает стать будущим, а будущее уже было... Кто сказал, что автор отражает старину? Он вмешивается в современность.

●

Пьеса как бы заведена на две пружины, два хода: внешних событий и внутренней жизни человека. Что касается первой, «большой пружины», то обычно (в числе источников) называют историю Голиншеда (автор на ней вырос), а мне кажется уместным иное сравнение — не с летописцем, а с газетным хроникером (увы, бульварной газеты); второпях, впопыхах выбалтываются, выпаливаются заголовки: подлоги, преступления, заговоры, бегства, погони, убийства (побольше крови!), стихийные бедствия (небывалые!)... Только и читаешь: «Под страхом смерти!», «Седлать коней!», «Немедля, скорее!»... Хлопают двери, падают престолы, скачут гонцы, перевороты власти — все кувырком, вверх ногами... Что по сравнению с этим погони гангстерских фильмов, скачки ковбоев? Куда им всем — старомодная медлительность. И другой завод, иной ход; никакого счета времени больше нет: сколько часов (веков?) созревала эта мысль, застывали слепки реальности, накоплялись мельчайшие детали (жизненные, конкретные), и расходились огромные круги обобщений; времени не было: человек думал, мысль жила. В таких кадрах события, пространство должны уйти за рамки изображения, на экране живут только глаза; ничего кроме глаз...

Да, форма эта — концерт рояля с оркестром. Партия рояля — глаза Ярвета.

●

Две девочки, школьницы, дочь бригадира осветителей и ее подруга, пришли в ателье посмотреть съемку. Я невольно волнуюсь:

все же первые зрители... Волноваться, конечно, бессмысленно: что можно понять по отдельным кадрам? Декорация заставлена аппаратурой, трудится съемочный коллектив, артисты повторяют несколько реплик... Я сам толком не знаю, как это будет выглядеть на экране. И что за сюжет для десятилетних девочек? И все же, делая вид, будто я кого-то ищу, я оборачиваюсь и как бы невзначай поглядываю на школьниц: интересно ли им? Увы, через полчаса гости направляются к выходу. Так быстро? Я догоняю школьниц (теперь я «ищу кого-то за дверью»): «Что, девочки, так скучно смотреть?..» «Нет, — отвечают они мне, — интересно, только дышать здесь трудно. Можно, дядя, мы погуляем немного на воздухе и опять вернемся?..»

Первый деловой и правдивый репортаж из ателье, который мне удалось услышать.

●

«ТУ-104» подрулил к аэропорту; наконец-то я вырвался из павильонов. Вернее сказать, павильоны вырвали из-под меня: наши декорации разбирали по частям, крошили, не успевали мы снять последний кадр какой-то точки, как сразу же на этом месте закипала работа: рушили и строили. «Столовую Гонерильи» теснила «Спальня Любови Яровой»; в «Поместье Глостера» вползал «Кабинет полковника милиции» (очередной детектив). Постижение шекспировского мироощущения, и без того нелегкое, осложнялось стуком молотков (работу прерывали только на момент съемки): в большом масштабе осуществлялся производственный метод, известный под названием «наступать на пятки режиссеру»; нас выживали из павильона, оттесняли к выходу, а за открытыми дверьми было видно, как отправляют на вокзал грузовики (на кузовах — ящики с надписью «Король Лир»: костюмы и имущество фильма); я отвоевал — уже последние силы! — крупный план Ярвета (на фоне еще оставшейся стенки) и сдался... Неплохо бы все это забыть...

Теперь оператор Грицюс, режиссер Шапиро и я направляемся к месту экспедиции; дальнейшая часть маршрута в стороне от больших трасс. В поле, заросшем травой, мы разыскиваем «У-2». Несколько пассажиров загорают, рвут полевые цветы, ожидая летчика. Как славно, что самолет стоит попросту в поле, что поле не выпололи, не заасфальтировали, не перечертили линиями, знаками, цифрами, сигналами и что не какая-то счетная машина сработала — выбросили номер рейса, а просто так вот этот парень вышел из сторожки, надевая на ходу куртку, и крикнул веселым голосом, по-домашнему: «Собирайся! Поехали!..» Давно я так дивно не летал: вместо обезличенных облаков на ничейном небе (пейзаж из реактивного самолета — все равно где: в Японии, в средней полосе России?) прямо подо мной, рукой подать, маленький человеческий мир: невысокие дома, велосипедист едет по дороге, стадо коров, мальчик в саду, задрав голову, машет (мне!) рукой... Так в очень давние времена неторопливо и уютно можно было поездить на татарской тарантайке под парусиновым верхом по Крыму... Хорошо бы и теперь вот так, невысоко, приятно покачиваясь, полетать по миру, осмотреться, не торопясь, подальше от стеклянных громад аэропортов, толп, потоков прибытий, отбытий, гундосого косноязычья неумолкающих информаций: цифры, часы, рейсы, минуты и, как рефрен, какую-то фамилию требует какая-то фамилия, и опять рейсы, задержки, отправки, раскаты трясущихся от ярости моторов... Интересно, можно ли вот так, покойно, негромко, неторопливо летать и дальше, на перекладных от одного зеленого пастбища к другому, где пасутся, поджидая приезжих, стреноженные самолеты и летчики пьют чай в маленьких сторожках? Отличный отдых, чем не санаторий? Обстановка успокаивает, отвлекает от тревог, а покой ох как нужен... Что же все-таки у нас получилось?.. Перед отъездом я заперся в просмотровом зале: средний уровень в снятом материале как будто достигнут (хорошее дело «средний уровень» — для «Лира»!); артисты, на мой вкус, хорошие, и подбор их кажется мне верным, но... Вся суть в этом «но». Нет той нарастающей, подземной силы, которая всем движет, — за конфликтом людей ход самой истории; грозный отсчет «бичей ямба», о которых

писал Александр Блок. В театре это напор ритма (полного текста): единство нарастаний и всплеска голосов, потасовки скороговорок, волн монологов, крика во всю глотку, срывая голос (как это прекрасно у Питера Брука!)... На экране иное единство, другие истоки ритма — не стиха, а круговорота жизни (во всей ее реальности), простор пейзажа, мощь природы. Если натура (циклы кадров — двигатели) толкнет кадры павильонов, если из-за стен вырастет мир, может быть, тогда за действующими лицами и сюжетом покажется трагедия, и все наполнит ее сила. Может быть... А вот что несомненно: без мощи природы характеры (как бы ни старались артисты) покажутся комнатными и запестрят прорехи купюр. Невеселые мысли. Хватит думать, уже обо всем передумано. Что теперь видно под крылом?..

Под крылом появляется какой-то клин — рельеф, резко отличный от местности; безжизненная рыжая, коричневая земля, перечеркнутая темными зигзагами, штрихами — будто ударами кисти, пятнами, как брызги чернила на промакашке. Солончаки, отложения глины, заброшенный карьер? Пустыня, но совсем не похожая на Азию; призрак безжизненного мира, полотно Кандинского, которое раскатали на десяток километров... Исчез последний клин, опять пошли луга, изгороди...

— Высохший Сиваш, — обернулся ко мне летчик.

●

Целый день мы трясемся по бездорожью: никто толком не может показать пути, водитель отказывается дальше ехать — погубим машину. Наконец, измученные, запыленные с ног до головы, мы добираемся до высохшего русла. Мертвая земля на долгие пространства, ничего не растет кроме колючек, бурьяна. Чередование невысоких холмов и кочек, темных разводов и впадин образует свой ритм, волны повторов; всюду пустота, горизонт, бесконечность... И непонятно, по какой причине появляется уверенность, что здесь мог вести своего слепого отца несчастный изгнанник Эдгар. А может быть, Лир с шутом бродили после бури?.. Почему же их судьбы, фигуры вяжутся с такой природой? Видимо, потому, что пространство сурово, жестоко, лишено географических черт. Это не окрестности поместья, не поля подле замка, это какая-то иная почва. Земля трагедии. Мы стоим на ней. Нет, это уже совсем не дощатый пол ателье «Ленфильма», совсем иной разговор... Но как организовать здесь съемки? Ни дорог, ни жилья, небольшой дождь и — застрянут машины, отсюда тогда не выбраться... И все же настроение хорошее: мы увидели землю, по которой могли ходить шекспировские герои; появилось главное в нашем деле: вера, ощущение реальности задуманного; значит все-таки можно снять несуществующий мир, значит он пусть частями, но где-то существует; можно уловить его закономерности, открыть связи; населить его людьми, одухотворить.

●

Начинается цыганский быт киноэкспедиции. С раннего утра мы объезжаем берега Азовского моря, лазим по горам. Все мы помолодели. Бросаемся наперегонки со всех ног, увидев вдали что-то кажущееся нам интересным, «подходящим», и, вскарабкавшись крутыми тропками, пугая ужей и ящериц, на самую верхушку горы, видим, что наше подходящее место — ну совсем никуда не годится, вовсе «не то». Объезжаем бухты с моря, расспрашиваем местных жителей. Места, которые мы ищем, редко лежат «на блюдце», как бы специально для нас приготовленные: снимайте, братцы, лучше не найдете!.. Так не случается: природа фильма скрыта, запрятана под другим покровом, ее вначале скорее не видишь, а чувствуешь, угадываешь возможность ее скрытого присутствия. Сейчас здесь подпрыгивает на ухабах колхозный «газик», бегут босоногие ребята с удочками, «дикари» раскинули свою палатку; лает приезжий городской пес, на веревке сушатся купальники... Но вот за теми деревьями и густыми зарослями кустарника Грицюс и Шапиро открывают нагромождение каменных пород... Как похоже оно на следы гигантского взрыва... Может

быть, срубить все эти сухие деревья? Выжечь кустарник?

Какое счастье после павильонов (я разучился в них работать) присесть вот здесь на берегу моря и составлять «план военной кампании». Еней прутиком рисует на песке чертеж: «мир после катастрофы». Работы здесь, конечно, очень много — что поделаешь? Но игра стоит свеч. «Это, конечно, будет мáсштаб», — говорит дорогой Евгений Евгеньевич, так и не осиливший за полвека (с тех пор как бывший военнопленный австро-венгерской армии стал художником) русских ударений.

«Дикари» подошли поближе, радуются: приедут артисты, посмотрим съемки... Бедные, они не знают, что завтра рано утром запах солярки и гари отравит морской воздух, жарко запылает кустарник; приедут грохочущие на всю округу краны, начнут тасовать многотонные камни...

●

Предложение Енея — снимать здесь, на мысе Казантип — было отличным: сквозь окрестности рыболовецких колхозов начинают вырисовываться, просвечивать владения Лира. Мы находим опорные точки пейзажа, черты его характера. Герцен писал о «старых камнях Европы», теперь я часто вспоминаю эти слова, хотя речь шла совсем о других камнях. И все же старые камни — летопись земли; история, написанная глыбами и обломками; на каждом свое тавро, клеймо эпох: зарылись глубоко в песок округлые валуны; навалились один на другой шершавые громады, рябые будто от оспы... Леонардо да Винчи учил художников вглядываться в пятна сырости на стене: в плесени таятся эскизы сражений, наброски морских бурь... В этих камнях, стоит только походить вокруг них, всмотреться с разных уровней, откроется свое содержание, особый смысл, если угодно, целая биография. Нужно только понять, что мешает, что «не относится к делу». Если убрать с этого поля несколько камней иной формы, чем у остальных, то будет отчетлив ритм — чередование однородных, вертикальных обломков. Это обломки плит, это заброшенное кладбище. Что, непонятно?.. Будет понятно; Еней вкопает на первый план барельеф X века (север), такой же формы, схожей фактуры — единственный пока знак эпохи... Эта гряда огромных расколотых пород, если смотреть на нее, стоя на месте, лишена формы, маловыразительна, но стоит только пойти вдоль, глядя на нее сбоку, идти не отрывая глаз — и общий ритм движения даст всему смысл: навстречу вырастут разбитые колонны храмов, высокие скрижали с какой-то клинописью, и за руинами укреплений нависнет каменный бастион. Здесь нет ни одного памятника истории, но это память о разоренных войной городах, уничтоженных крепостях и замках.

Это и есть шекспировский пейзаж, та мощь реальности, лишенной всего предметного, границ времени, которая позволяет додумать, досочинить, вообразить во всю возможность человеческой фантазии. Здесь можно было бы снять всего «Лира».

Что такое историческая география Шекспира, можно хорошо понять по «Дувру»: в пьесе — это место, где высаживается французская армия (естественное начало военной кампании) и куда (по естественным причинам) стремятся герои; но это и образ края земли, дальше пустота, вечное море. Это — граница Британии, и граница, до которой доходят люди, жизнь, предел сил, край века... А до этого — сколько уж раз — были на земле другие века, и — сколько раз — наступали концы... Вот что нам нужно: концы цивилизации. Так начнется наш пейзаж: дорога к замку Лира, путь мимо развалин эпох, каменная летопись.

С утра до вечера мы объезжаем окрестности, неутомимо ходим, вглядываясь в облик камней, в знаки катастроф.

«Лир» лишен всего сколько-нибудь спокойного, плавного: герои проходят через огонь страданий, и накал его бесчеловечно силен; не только физические мучения, но и нравственные непереносимы. И даже дойдя до предела лишений, казалось бы, все утратив, человек все же встречает и еще худшее: изгнанный, оклеветанный Эдгар узнает в слепце своего отца. Лир, познавший всю глубину

горя, находит доброту Корделии, чтобы потом увидеть ее повешенной. Страдание судорогой проходит по миру, и даже камни раскололись, разбились, трещина прошла по монолитам. Муки людей отдались мукой материи. Недобрый, изломанный, исковерканный мир: нечем прокормиться, негде присесть, не к чему приткнуться; скудная, жестокая, бездушная природа.

Сама земля сухая, кремнистая, тяжело ступать на нее босым ногам нищих... Так, шаг за шагом, мы открываем землю трагедии.

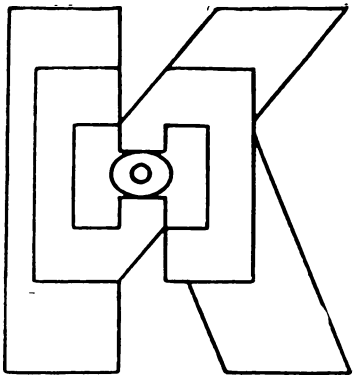
●

Все в нашем деле, как ни старайся, идет не по порядку; если и приходишь к какой-то системе, то бессистемным путем. Только подумать, советский режиссер приступает к постановке английской пьесы во время полета в Японию. Что тут поделаешь, так случилось, с этого мне и пришлось начать записи: на первых же страницах я старался передать силу впечатления от старинного города Киото. Хорошо было молча сидеть, поджав под себя ноги, на невысоком деревянном настиле и созерцать (слово для меня чужое, но иначе не скажешь) чудо Каменного сада: светлую пустоту и несколько камней — меры искусства, взвешенные на тончайших весах гармонии; сила Безмолвия (такое не напишешь с маленькой буквы) поразила меня; мастер Соами одержал победу над тщетой слов и мизерностью смен столетий.

Прошло с тех пор не так уж много времени (года полтора-два), а мне кажется, будто еще одна жизнь прожита — сколько всего выжжено, сдуто... И после долгих месяцев труда над «Лиром», вглядываясь, нет, вдумываясь в камни Казантипа (для меня шекспировские), гряды, глыбы, обломки, я понимаю, что искусство, которому я предан, которым живу, начисто лишено покоя. В нем не только невозможно Безмолвие, но все в нем (даже молчание)— Слово, страсть к слову, вера в слово. И все в нем — Время; и не только не врачует оно тебя, уводя от мирских забот, но, напротив, тащит, захватив в охапку со своими героями, на «дыбу жизни». Вот почему труд над этой трагедией почти непереносим (нет и сравнения с «Гамлетом»: сколько в принце света, тепла); она яростно требует отзыва, отклика. «Лир» — не фильм, над которым трудишься, а жизнь, которая вошла в твою и от которой уже не отделиться, не отделаться, сняв — лучше или хуже — кинокартину; и не скоро еще замолкнет для тебя рвущий душу, одичавший старческий вой: «Люди, вы из камня!..» Вот почему и здесь, среди молчания каменных гряд, я слышу слово и вижу время. Мне кажется, что не силы природы — солнце, ветер, дождь, снег — создали такие формы пейзажа, а что лихо погуляли по миру, поработали не покладая рук заплечных дел мастера истории; зодчие ненависти кувалдами, молотами, ломами нагромоздили обломки алтарей, руины книгохранилищ, плиты осквернённых кладбищ, старые камни Европы.

Что и говорить, прекрасна гармония, но, чтобы поставить «Лира», нужно не чувство меры, а чувство горя.

(Продолжение книги «Пространство трагедии» будет печататься в «ИК» в 1972 году)



Вчера и завтра советского киноактера

Б. Бабочкин

Вероятно, название моей статьи неудачно. Я выбрал его, чтоб не чувствовать за собой обязанности давать оценки игре сегодняшних киноактеров. Я хочу помечтать о будущем и вспомнить хорошее прошлое.

Мне кажется, что слишком много в статьях, лекциях, ученых трудах по киноискусству ставится отметок фильмам и актерам, слишком много встречается перечислений, различных списков. Почти каждый труд по истории кино становится своеобразным табелем о рангах. Конечно, и мне трудно, говоря об искусстве киноактера, обходиться без конкретных примеров из далекого и недалекого прошлого, но я не собираюсь составлять списки выдающихся актеров — таким образом я никого не обижу. Не так давно одна газета обратилась ко мне с предложением написать статью следующего содержания: все достижения советского, а может быть, и мирового кинематографа связаны с именами театральных актеров. В кино господствует реалистическая школа театральных актеров. В таком случае зачем Государственному институту кинематографии заниматься подготовкой киноактеров? Что это, в сущности говоря, за специальность — киноактер? Ни Щукин, ни Черкасов, ни Марецкая, ни Хмелев, ни Орлова не кончали ВГИКа, не были киноактерами в узкопрофессиональном смысле этого слова, но они создали непреходящую славу нашего киноискусства, особенно в пору расцвета советского кино в тридцатые и сороковые годы. Да и современный советский игровой кинематограф тоже зиждется на искусстве театральных актеров. Конечно, в советском кино были и есть сейчас киноактеры в полном смысле этого слова — они никогда не были связаны с театром. Здесь можно назвать блестящие имена, ну, например, Тамару Макарову, Петра Алейникова... И все же по своему удельному весу они уступают актерам театральным, снимавшимся и сейчас продолжающим сниматься в кино.

От предложения газеты я отказался, во-первых, по этическим соображениям — странно было бы мне, преподавателю ВГИКа, писать такую статью, а во-вторых, потому, что, написав такую статью, я заранее согласился бы с тем, что театральные вузы готовят актеров, вполне удовлетворяющих требованиям, которые предъявляет к кинематографу наше время. Я отдаю должное вкладу театральных актеров и театральных школ в достижения советского кинематографа, но если говорить о требованиях времени, если попытаться заглянуть в завтрашний день киноискусства, то, вероятно, окажется, что ни современная кинематография, ни современная театральная школа актерской игры не удовлетворят этих требований полностью. И в той и в другой есть немало изъянов и недочетов.

Я боюсь, что сейчас почти невозможно поставить новые вопросы актерского искусства. Кажется, что наш великий предшественник К. С. Станиславский в своих трудах и в своей

практике не оставил нам ни одной незатронутой проблемы. Но если нельзя какие-то вопросы поднять первому, то, может быть, нелишне будет что-то вспомнить, что-то попросту повторить. Нерешенных и спорных вопросов о месте актера в современном киноискусстве много.

Прежде всего хочу предупредить — говоря о кинематографе, я буду иметь в виду только игровой, актерский кинематограф. На вопрос о том, что такое кино, французский кинокритик Клод Мориак дал правильный и исчерпывающий ответ: кино — «все, что происходит на экране». Конечно, и видовые, и этнографические, и хроникальные, и научные, и мультипликационные фильмы — все это кино. В некоторых из таких фильмов находит себе место и работа актера. Но меня сейчас интересуют только те фильмы, основой которых является актерская игра как главная, доминирующая сила фильма. То актерское искусство, которое придает воображаемой, сочиненной, придуманной жизни все признаки реальности, подлинности.

Излагая свои соображения об актерском искусстве, я не хотел бы идти по всем дорогам истории советского кино, но кинематограф за несколько десятков лет своего существования так оброс теоретическими рассуждениями, что и я уже не могу удержаться в начале этого разговора от исторического экскурса.

Актерское искусство в кино родилось не на пустом месте, не из пены морской, оно родилось из театрального искусства, существовавшего тысячелетия. Сейчас эта истина никем не оспаривается, но я еще был свидетелем и очевидцем того времени, когда многие кинематографические деятели отрицали всякую преемственность кинематографической игры от театральной, не признавали их кровного родства. Наоборот, они подчеркивали их противоположность, антагонистичность. Только появление в начале тридцатых годов книги «самого кинематографического из кинематографистов» В. Пудовкина «Актер в фильме» как бы сняло этот вопрос. Пудовкин признал эту преемственность. Теоретические споры на эту тему как бы кончились. Но в практике кинопроизводства спор длился еще долгие годы. Думаю, что он не исчерпан и по сию пору.

Популярная актриса Татьяна Доронина четко и громко заявила по телевидению на весь Советский Союз, что киноактрисой она стала только тогда, когда поняла, что в кино нужно играть так же, как в театре. И в принципе она права. Но ведь совсем недавно актер, утверждавший, что не видит разницы в том, смотрит ли на него глазок кинокамеры или, как принято говорить, черная бездна зрительного зала, — такой актер вызывал даже некоторое сожаление кинематографистов: вот, мол, бедняга, и способный и нужный человек, но уж очень темный, отсталый. Резко отрицательное отношение к так называемой театральной игре на экране между тем совершенно оправдано и обосновано. В первые годы существования игрового кинематографа на экранах демонстрировалась самая шаблонная, самая штампованная театральная игра. Я даже склонен думать, что если бы историки театра заинтересовались подлинным состоянием театрального актерского искусства в первые, скажем, двадцать лет нашего века, то они могли бы представить этот уровень не умозрительно, а совершенно документально. Нужно было бы только посмотреть игру тогдашних театральных актеров в кинематографе. Кинематограф в то время безоговорочно пользовался всем арсеналом актерских выразительных средств, на экранах изображались чувства, эмоции, переживания. Это документальное свидетельство уровня театральной игры, может быть, нуждается только в одной поправке: отсутствие звучащего слова, вероятно, компенсировалось более энергичной мимикой. Можно также допустить, что общий уровень актерского исполнения в кинематографе начала века был все же несколько ниже уровня игры в театре. Если уже были созданы такие шедевры, как чеховские и горьковские спектакли Московского Художественного театра, если жили полнокровной творческой жизнью прекрасные воплощения Малым театром драматургии Островского, Шекспира, Шиллера и т. д., то игра кинокорифеев того

времени (а я ее знаю не по учебникам истории кино, а как зритель, не пропускавший в синематографах с экзотическими названиями «Рояль Вио», «Зеркало жизни», «Гран-Мишель» и т. д. ничего нового) была на уровне, скажем, какого-нибудь театра Незлобина. Она сводилась, как я уже говорил, к старанию, во-первых, как можно больше «переживать», а во-вторых, к демонстрации женской «изысканности» и красоты, мужского обаяния (в соответствии со вкусами того времени).

Были, конечно, в то время и фильмы-исключения. Не помню, чтобы о них упоминалось в истории кино. Но почему-то именно эти несколько фильмов остались в моей памяти. Я видел снятого в Норвегии «Бранда» Ибсена с Орленевым в главной роли. Кинематографический эквивалент для изображения поэтической и философской драмы Ибсена найден не был, и длиннейшие титры монологов Бранда и отлично по тем временам снятая натура были всего лишь ожившими иллюстрациями к ибсеновской драме. Но игра самого Орленева по своей лаконичной, несколько статуарной манере резко отличалась от принятых тогда стандартов, и, вероятно, было в ней что-то, что заставило меня сейчас, через несколько десятков лет, вспомнить этот совсем не знаменитый фильм.

Помню я почему-то и очень странный фильм на тему очень популярного и довольно пошлого романса «Уголок». Это был фильм-монолог. Играла его актриса Художественного театра Германова. Содержание сводилось к тому, что женщина ждет на свидание своего возлюбленного, а он не пришел, и она поняла, что он ее не любит. В этом фильме, несмотря на его заранее заданную бездейственность, было мало «переживаний», но было много внутреннего действия.

Ничего, по сути дела, не изменилось в актерской игре и тогда, когда кинематограф уже громогласно заявил о себе как о новом, самостоятельном виде искусства, когда статичность любовно-сентиментальных чувств была вытеснена с экрана напряженным внешним действием — погонями, скачками, наводнениями и другими катастрофами. И тяжелые переживания Асты Нильсен и Веры Холодной, и механическая динамика Пирл Уайт были двумя сторонами одной и той же медали. Актерское мастерство находилось в эмбриональном состоянии, это было не искусство, а скорее шлейф театральных штампов, неизбежно заброшенный в кинематограф.

Трудно считать случайностью, что для многих и многих серьезных людей принесенные в кинематограф штампы иногда вообще заслоняли ценность этого искусства — слишком видна была его пошлость. А из отвращения к этой пошлости, которую почему-то связывали с театральной природой изображения на экране подчеркнуто дешевых и сердцещипательных эмоций, рождалось отрицание актерской игры в кинематографе вообще, возникали поиски специфических, присущих только кинематографу выразительных средств. И эти средства были найдены. Здесь велика роль наших режиссеров Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева и Трауберга. Они первооткрыватели. Их вклад в советскую, а значит, в мировую культуру нельзя переоценить. Свои революционные открытия в области формы они органически связали с революционным содержанием кинопроизведений, прославляя Великую Октябрьскую революцию. Они создали славу советского кинематографа. Именно поэтому и «Потемкин», и «Мать», и «Октябрь», и «Конец Санкт-Петербурга» — бессмертные произведения советского революционного, партийного искусства.

Когда связываешь великие достижения советских первооткрывателей с темой нашего сегодняшнего разговора, то констатируешь, что актерское искусство в этих фильмах почти не имеет значения. В «Потемкине» актеров вообще нет. «Потемкин» — это в такой же степени фильм монтажа, как и типажа. Я бы только добавил, что если монтаж в «Потемкине» стоит на высочайшем уровне, то подбор типажа довольно приблизительный. Да иначе и быть не могло, если представить себе условия съемок и их сроки.

Принято считать, что другой шедевр советского кино — «Мать» В. Пудовкина — это уже «актерский фильм». Во всяком слу-

чае, сам Пудовкин придавал очень большое значение игре, и не столько игре, сколько всему комплексу внутренних и внешних данных основных исполнителей — Веры Барановской и Николая Баталова. Режиссер считал, что его чисто кинематографические находки только усиливают, подчеркивают сдвиги, происходящие в сознании героев.

Мне с этим трудно согласиться. В «Матери» Пудовкина воздействие фильма определялось не актерским исполнением, а вдохновенным новаторским режиссерским решением, изобретением ряда новых, неизвестных раньше приемов и монтажно-изобразительных средств.

Если мне позволено будет в порядке отступления, так сказать, забежать вперед и несколько приподнять завесу над тем идеальным явлением, которым должен стать, с моей точки зрения, современный, то есть семидесятых годов, кинематографический актер, то я думаю об актере такой силы, такой индивидуальности и такой техники, что ему не нужно будет помогать ни особыми ракурсами съемки, ни даже самыми неожиданными, самыми удивительными монтажно-ассоциативными находками. А задача всего съемочного коллектива (громадная, не меньшая, чем это считается теперь) будет заключаться в том, чтобы найти правильную, исчерпывающую форму фиксации на экране вдохновенной и глубокой работы актера и его совершенно индивидуальных технических приемов.

Я был свидетелем и заинтересованным лицом в борьбе актера за свое законное и почетное место в авторском коллективе создателей фильма. То есть я застал тот период, когда актер, даже исполняющий в фильме главную роль, считался явлением, конечно, желательным, но не очень значительным.

В порядке курьеза могу рассказать, что после того как уже выяснилось, что «Чапаеву» уготована исключительная судьба, вопреки сложившейся практике весь съемочный коллектив чуть ли не впервые за все время существования кино получил премии. И впервые за всю историю кино получил премию и актер, да еще нештатный, «договорник». В этот список, короче говоря, был включен и артист Ленинградского академического театра драмы Бабочкин. Один из всего актерского коллектива. Он был премирован в размере одной третьей части премии главного администратора картины. Но по тем временам и это было уже большой победой в борьбе актеров за свое место в кино. А уж когда ленинградское руководство вмешалось в это дело и заставило дирекцию «Ленфильма» премировать большинство актеров-исполнителей и в суммах, соответствующих их удельному художественному весу и значению, то я считал, что актерский коллектив «Чапаева» сделал большое, ну просто громадное дело для всех советских актеров. Мы добились полного равноправия, признания своей художественной «полноценности». Ведь до этого что было? Мне уже приходилось писать об этом факте, сейчас только я напомню о нем: на просмотр «Чапаева» художественным советом «Ленфильма» вообще не был приглашен, а точнее сказать — не был допущен ни один актер.

Другой пример. В свое время в Ленинградском Доме кино состоялись просмотр и обсуждение нового фильма режиссеров А. Зархи и И. Хейфица «Депутат Балтики». Это очень хорошая картина, с очень хорошим сценарием, с квалифицированной режиссурой. Но в этом фильме есть только одно откровение — исполнение Николаем Черкасовым роли профессора Полежаева. Кстати, это был первый фильм Черкасова, в котором он заявил о себе как о большом актере. Однако обсуждение фильма пошло по такому руслу, что я вынужден был обратиться к собранию: неужели после этой картины еще не стало ясно, что главное в таком фильме — актер, его работа, его вдохновение, его талант. Конечно, я не помню дословно своего выступления, я только ручаюсь за его суть. Но я отлично помню, что получил довольно сильный отпор со стороны режиссеров — Эрмлера и даже братьев Васильевых. Смысл их отпора заключался в том, что я до сих пор так и не понял специфики киноискусства.

Я рассказываю обо всем этом сейчас не для того, чтобы вспоминать старые обиды. Я лишь

хочу сосредоточить внимание читателя на истории борьбы актера за свое законное — не только равноправное, но превалирующее значение в игровом кинематографе.

За последующие тридцать лет в положении киноактера произошли заметные и значительные сдвиги. Сейчас актер занял равноправное место в ряду компонентов, составляющих в сумме художественное произведение — кинофильм. Его положение уже никто не оспаривает. Я имею в виду кинематографические круги, круги профессиональных кинематографистов, а не зрителей — для зрителей актер всегда занимал первое, главное и, собственно, единственное место. Это, разумеется, несправедливо, хотя рациональное зерно в этом несомненно есть. Но оставим на время зрительские взгляды и вкусы в стороне. Станем на нашу профессиональную точку зрения и попробуем подумать и разобраться в том, что же такое киноактер, каждый ли из профессиональных киноактеров достоин занимать равноценное и равноправное место в коллективе создателей художественного кинофильма? И если речь идет о настоящем киноактере, обладающем всем арсеналом современной актерской техники, о Художнике с большой буквы, то не должен ли актер по самой природе киноискусства — я имею в виду игровой кинематограф — иметь решающее значение в художественном произведении?

Прежде всего нужно сказать об одном недоумении, которое всегда охватывает меня, когда в теоретических работах о кино актер, работа с актером, актерская игра идут в сопоставлении с такими составными элементами кинопроизведения, как свет, цвет, операторская работа, работа художника... Мне всегда хочется спросить и понять: какого актера имеют в виду авторы таких теоретических высказываний? Какую работу с актером подразумевают? О какой игре ведут речь? Я чувствую, что, оперируя теми или иными чисто кинематографическими терминами, авторы вкладывают в них определенное реальное содержание, органически же ощутимое понятие «актер» берется ими как бы напрокат из чуждой им области. Для них оно означает что-то от кинематографа не зависящее, существующее самостоятельно, в силу чего высокий или, во всяком случае, удовлетворительный уровень того, что делает на экране актер, ими предполагается как нечто само по себе разумеющееся. Причем в понятие «актер» входит иногда такая противоестественная механическая помесь, как внешность одного, а голос другого человека. Оказывается, это встречается в нашей творческой практике не только при катастрофических обстоятельствах (болезнь актера, упущенные сроки и т. д.). Недавний пример — работа глубоко уважаемого мною Г. Козинцева над «Королем Лиром», где Лира играл Юри Ярвет, а «озвучивал» роль другой актер — З. Гердт. Для меня это означает, что Г. Козинцев преувеличивает значение режиссуры. И в Лире — если к нему подойти с большими требованиями, с большим счетом — такого результата, как в Гамлете, нет, хотя уже бы потому, что произошло вот такое «расчленение» актера.

Раньше режиссеры и звукооператоры не останавливались ни перед какими трудностями, чтобы в фильме было запечатлено то непосредственное, живое дыхание живой жизни, которой было оживлено существование актера перед аппаратом. Сейчас это считается менее важным, чем соблюдение любых других чисто технических условий. Вы заметили, что происходит с так называемым «реставрированным» фильмом? Вы замечаете, как он теряет свою непосредственность, подлинность, свою первозданность? Так грустно знать, что все вновь выходящие на экраны фильмы уже несут на себе фатальную печать заранее запланированной «реставрированности» — они вновь озвучены. Не поэтому ли так обеднена в современных фильмах музыкальность речи, не потому ли диалоги в современных фильмах идут на примитивных, заранее обедненных, я бы сказал — некультурных интонациях? А ведь эта обедненность, антимузыкальность речи с экрана возвращается в жизнь, и незадачливые выступления ораторов на различных совещаниях, эти искренние, но неуклюжие высказывания с их минимальным словарным запасом и интонацион-

ным однообразием, — ведь это повторение и невольное копирование того, что люди слышат с экрана в современных кинофильмах. Кино же, в свою очередь, стараясь быть как можно ближе к жизни, как можно правдивее, натуральнее, то есть натуралистичнее, принимает всю эту речевую бедность за исток, неизбежность. И, стараясь следовать действительности, берет ее как материал уже, так сказать, во втором издании, но не дополненном, а, наоборот, отжатом, вследствие чего возможности богатого, могучего, великого и прекрасного русского языка суживаются все больше и больше. А прибавьте ко всему этому безответственную дикцию молодых актеров и актрис, окончивших ВГИК или ГИТИС, все это косноязычие, которое, кстати говоря, некоторые кинорежиссеры любят, видя в нем признаки той же пресловутой натуральности. И так и не могут понять, что отлично отработанная, благородная речь так же далека от дикторской радиоманеры произносить и отчеканивать каждое слово, как далека она от новомодной и уже совершенно отвратительной манеры утрировать и усиливать каждую гласную и удваивать и утраивать каждую согласную, чтоб создать впечатление, что язык, на котором эти исполнители, и главным образом исполнительницы, поют, совсем не русский язык. Здесь я не могу не вспомнить добрым словом покойного Марка Бернеса, который долгие годы утверждал на экране чистую интонацию, чистую дикцию, простую и мужественную манеру исполнения на чистом русском языке.

Эти попутные комментарии опять отклонили меня от главной темы — борьбы киноискусства за основное значение актера и актерской игры в кинематографе.

Дело, конечно, не в том, что наши актеры так уж агрессивны, тщеславны, что ли, — нет, я бы не сказал этого. Дело в объективном ходе развития самого киноискусства.

А чтобы подтвердить свою мысль, вновь вернусь к истории нашего кино, еще раз взгляну на творческий путь С. М. Эйзенштейна. Ни в «Потемкине», ни в «Стачке», ни в «Октябре», ни в «Старом и новом», ни в «Бежином луге» Эйзенштейн ни разу не дал нам понять, что он нуждается в настоящем, большом актере. Точность попадания в интересный, обманывающий своей оригинальностью, натуральностью типаж интересовала Эйзенштейна гораздо больше. Она имела для него решающее — после монтажа — значение.

При всех своих неоспоримых художественно-кинематографических достоинствах, «Александр Невский», так же как и «Потемкин», тоже может быть причислен к тем выдающимся фильмам, «где актерское исполнение не является ведущим средством выражения»*. Однако здесь Эйзенштейн уже осознал необходимость уделить актерскому искусству самое серьезное внимание, и именно тогда среди его исполнителей появились Черкасов и Охлопков — два больших советских киноактера. А в следующей его работе — в «Иване Грозном» — вопросы об актере, об актерском мастерстве стали перед художником с новой силой. Сама драматургия фильма, специфика построения актерских, назовем их так условно, образов заставили Эйзенштейна по-новому задуматься над актерской проблемой. Как пытливый художник, как человек выдающегося ума и выдающейся эрудиции, он не мог не заметить, что его прежнее отношение к этой проблеме недостаточно обосновано. А как режиссер он должен был двигаться вперед, должен был решить и эту еще не решенную им задачу. Должен был полностью овладеть техникой и диалектикой актерского искусства в кино. Именно к этому времени относятся чрезвычайно интересные записи Эйзенштейна: «...откуда у меня оказалась такая прыть на движение характеров, внутренних мотивов, взаимной «игры страстей» и прочего, чем я раньше никогда не занимался!..»** Он сам понял, что его прежние работы останавливала на грани совершенства «гипертрофия выразительного окружения». Так сам Эйзенштейн назвал период, когда актер для него был только предметом, то есть объектом выражения.

---

* Цит. по кн.: В. Ж д а н. О природе киноискусства. М., ВГИК, 1963, стр. 71.

** Т а м ж е, стр. 122.

И все-таки — пусть извинят меня наиболее горячие поклонники таланта Эйзенштейна — актерская сторона фильма «Иван Грозный» далеко не бесспорна. Мне кажется, что это типичный театр представления, который не мог исчерпывающе передать «жизнь человеческого духа».

Но я опять немного отвлекся. Вернемся же к основной теме наших размышлений.

Мне думается, что нынче просто необходимо оживить теорию актерского искусства. Уже много лет она пребывает в некоем застывшем состоянии. Последние специальные книги по теории актерского мастерства вышли у нас давно, и были они, по сути, лишь комментариями к трудам К. С. Станиславского. Но сам Станиславский — будь он жив — не остановился бы на том, что им было открыто и написано в двадцатых годах и раньше, а развивал бы свою теорию дальше — иначе не могло быть. Также совершенно ясно, что Станиславский более подробно и глубоко коснулся бы вопросов актерского искусства в кино, которому он придавал большое значение, в отличие от многих современных ему деятелей театра. Известно его высказывание: «...актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены, если предъявлять к нему требования подлинного искусства, а не просто ремесла»*.

И еще одна интереснейшая мысль: «Современные синематографические актеры научат настоящих актеров как жить. На экране все видно и всякий штамп навсегда припечатан — тут всего ясней разница между старым и новым искусством.

Хотите видеть разницу между искусством представления и искусством переживания — идите в синематограф»**.

Вот эти высказывания Станиславского должны были бы стать отправными точками в нашей работе по воспитанию киноактеров для современного и даже для будущего советского кино. «Точкой отсчета» я взял бы также уже приведенные выше признания Эйзенштейна в том, что важнейший, решающий компонент фильма — актерская игра, ее техника, ее диалектика — оставался для него, величайшего кинематографиста, пока еще не освоенным. Он только приблизился к актерской проблеме в кино — решение ее он оставил для следующих поколений.

Нельзя не признать, что за это время многое было сделано. Вырабатывается новый строгий, лаконичный, может быть, менее эмоциональный, но более действенный и скупой стиль актерской игры. «Натуральность» — в хорошем смысле слова, жизненность поведения актера на экране стали неоспоримым законом нашей практики. Но не надо забывать, что и эта практика грозит опасностями натурализма. Актерский натурализм в кино — явление, рожденное хоть и давно (он родился в эпоху типажного кинематографа и развивался как противоядие против актерской театральщины), но наиболее проявившее себя с пятидесятых годов. Постепенно же натурализм стал главной опасностью кинематографа.

Опасность натурализма в том, что натуралистическое поведение актера на экране обязательно рождает произведение бескрылое, приземленное.

Но есть и другая опасность, касающаяся самого актера: выходя на съемочную площадку с ограниченным арсеналом (натуральность поведения, тривиальность жестов, серость речи и т. д.), актер отдает все действенно-поэтическое, философское начало своего творчества, свое авторство в безраздельное распоряжение режиссера. Конечно, между режиссером и актером необходим полный контакт, но этот контакт со стороны актера не исключает, а требует всестороннего проявления актерского авторства в решении художественной задачи, поставленной сценаристом и режиссером. Актер не должен продавать свое первородство за чечевичную похлебку легкой жизни. Разницу в даровании не способны стереть никакие изменения общественного порядка. Останется, вероятно, навсегда и та жестокая и далеко не всегда справедливая лотерея, которая так характерна для жизни людей ис-

* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, М., «Искусство», 1959, стр. 277.

** Цит. по кн.: В. Ждан. О природе киноискусства. М., ВГИК, 1963, стр. 43.

кусства, особенно театра и кино. Композитор, живописец, которому не повезло в жизни, еще может утешать себя надеждой, что его непризнанные произведения найдут достойных ценителей среди потомков. Мы знаем примеры, когда такие надежды осуществлялись. Актер этих надежд лишен. Он может рассчитывать на признание только при жизни. Выходя из стен института, он как бы вступает в турнир по самой жестокой олимпийской системе, в турнир не только на призовое место, но еще в турнир «на вылет». Не говоря уже о крепких нервах, крепком здоровье, трезвой оценке своих сил, то есть всех качествах турнирного бойца, — обо всем этом актер должен заботиться,— он должен, чтобы победить, непрестанно заботиться еще о своей актерской технике, непрерывно ее совершенствовать.

Здесь нужно учитывать одно немаловажное обстоятельство: у нас еще не выработаны, не внедрены в практику те высокие требования, которые уже сейчас предъявляет актеру кинематограф и которые еще возрастут завтра. Не прошел в кино период, берущий свое начало в типажном кинематографе, когда некоторые несовершенства актерской техники, некоторая неуклюжесть, неумелость игры казались кое-кому из режиссеров признаком индивидуальности актера, его самобытности. Считалось, что по сравнению с театральным актером, артист кино может меньше знать, быть, так сказать, ближе к природе, ближе к детскому, что ли, состоянию, ведь известно, что лучше всего, свободнее всего перед аппаратом чувствуют себя дети. Но сама жизнь уже со всей убедительностью показала — время киноактеров, которых можно назвать недоросшими актерами театра, прошло и не вернется. Еще может возникать как случайное, эпизодическое явление фильм без актеров, снятый скрытой камерой, где один-два исполнителя растворяются в неактерской среде и даже добиваются отличных, в смысле натуральности поведения, результатов. Но мы говорим об основной магистрали современного советского кино — об игровом, а значит, актерском фильме. Ему принадлежало прошлое, ему принадлежит и будущее, как принадлежат и все лучшие достижения нашей современности.

Кинематограф, соответственно с прогрессом техники, совершенствовался и менялся. Из немого он стал звуковым, из черно-белого — цветным, из квадратного — широкоэкранным, потом широкоформатным, он может быть стереоскопическим, панорамным и т. д. Каждый скачок, каждая техническая перемена вызывали у многих деятелей кино опасения и тревогу. Только «актерское», игровое кино, кино, где главное место по праву отводится глубокому, вдохновенному, технически совершенному актерскому творчеству, не боялось и не боится никаких скачков, никаких технических перемен. Актерскому творчеству, если оно настоящее творчество, если оно опирается на настоящую литературу, ничего не страшно. Это тот вид искусства, который наряду с музыкой, живописью, скульптурой и т. п. не знает конкуренции, не знает страха за будущее. Ведь будущее это, повторяю, принадлежит актерскому игровому кино.

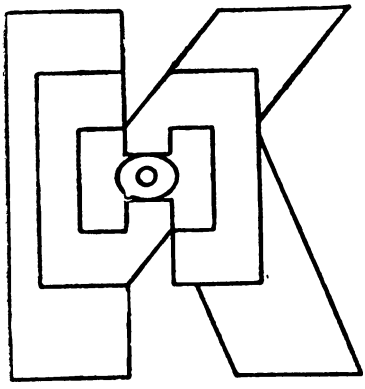
Поэтому в процессе воспитания и подготовки актеров для будущего кинематографа нужно прежде всего навсегда отказаться от недооценки элементарных профессиональных навыков. Кино наше — звуковое. Значит, необходимо, чтобы слово с экрана звучало четко, а поэтому актерская дикция должна быть отточенной и доведенной до виртуозности, и виртуозность эта должна выражаться в полной естественности речи того характера, который актером задуман. Конечно, у радиодикторов и особенно у театральных «актеров актерычей» нам занимать нечего. Виртуозная дикция — это следующий, более совершенный этап.

Правда, до сих пор различие специфики киноактера и актера театрального определяется, как правило, весьма наивно. Говоря о специфике киноактера, упоминают, что, во-первых, существует такая невозможная для театра вещь, как крупный план, а во-вторых, что фильм снимается не в хронологическом порядке. Думается, такое толкование особенностей работы киноактера не очень серьезно. Актер, который в процессе съемок лишен воз-

можности последовательно выстраивать образ, находится не в более затруднительном положении, чем читатель литературного произведения, построенного так, что настоящее перемежается с прошлым, прошлое с будущим и т. д. Нельзя всерьез считать спецификой киноактера и работу на крупном плане. Настоящий, большой актер всегда работает «на крупном плане», он всегда предельно сосредоточен и предельно свободен, он всегда «действует в предлагаемых обстоятельствах», а не демонстрирует свои эмоции, то есть не напрягает. Поэтому, на мой взгляд, чтобы понять специфику искусства актера кино, лучше вместо рассуждений о «крупных планах» еще раз вспомнить Станиславского: «Хотите видеть разницу между искусством представления и искусством переживания — идите в синематограф». Первая задача тех, кто в стенах ВГИКа воспитывает молодежь, — создавать актеров, умеющих действовать в «предлагаемых обстоятельствах», органически не способных к фальши, ненавидящих штампы и так называемое «искусство представления».

И еще одна сторона воспитания актера, мне кажется, находится еще в зачаточном состоянии. Чтобы было ясно, о чем я хочу сказать, сравню созданный фильм с законченной шахматной партией. Каждый актер — шахматная фигура, каждый его эпизод, каждый поступок в фильме — шахматный ход. Каждый этот ход можно считать удачным или неудачным, тусклым или талантливым, остроумным или бездарным только в контексте всей партии в целом. Сам по себе, вне взаимодействия с другими фигурами он элементарен. Ну, что такое Ж5—Е7? Вопрос заключается в контексте, в этапе партии, в расстановке фигур. Поэтому весь ход событий, все развитие партии, сквозное ее действие должны быть не только досконально известны актеру. Он должен быть автором, на худой конец, соавтором комбинаций, а не только исполнителем заданного хода. Сейчас же, в сущности говоря, мы готовим актеров, способных делать элементарные ходы на шахматной доске будущего фильма. А нужны нам — авторы комбинаций. Как-то в «Литературной газете» было опубликовано интервью с дочерью Чарли Чаплина Джеральдиной. Одна ее фраза сказала мне очень многое. «Отец считает,— сообщила Джеральдина Чаплин, — что сегодня артист уже ничего не решает сам, и это унизительно». В одной этой строчке выражена большая и глубокая мысль о месте, значении и удельном весе актера. Тем более что место, которое занимает Чаплин-актер во всех своих фильмах,— это и есть, на мой взгляд, то, что должно стать идеалом, маяком для каждого актера. Конечно, Чаплин — явление исключительное. Но он не только и не просто гениальный актер. Он — идеальный импресарио своего таланта. Я употребляю это слово «импресарио» не в коммерческом смысле. Коммерческий смысл нам не понадобится, а организационный смысл — но, подчеркиваю, неделяческий — вот это дело нужное, я бы сказал, необходимое и для нашего советского актера.

С. Герасимов придумал великолепную вещь — соединить в одной мастерской студентов-режиссеров и студентов-актеров. Эта практика уже дает свои отличные результаты. И дает не случайно, потому что тут верен самый принцип. А между тем и сейчас еще немногие понимают, что если обязательное изучение режиссерами актерского мастерства — дело хорошее, нужное, то изучение на актерском факультете режиссуры как обязательной дисциплины важно не менее. В практике своего актерского курса я стараюсь, чем могу и как могу, восполнить этот явный недостаток программы ВГИКа. Но дело не в моих стараниях. Нужно улучшить программу обучения молодых актеров. Актер должен научиться «знать свой маневр». Не мешать режиссеру своими неквалифицированными советами, а быть автором своей шахматной комбинации — вот цель занятий режиссурой на актерском факультете. Я стою на той точке зрения, что режиссерами рождаются. Впрочем, так же, как и актерами. Но помогать развиваться заложенным в человеке актерским и режиссерским основам, способностям можно, и нужно, и полезно. Тем более что одно другое дополняет.



Вглядеться в человека...

Заметки о документальном кино Туркмении

С. Зенгин

Еще не выезжая за пределы Ашхабада, где мне недавно довелось побывать, я совершил увлекательное путешествие по республике. Мои коллеги туркменские документалисты показали свои последние работы, и за несколько часов, проведенных в кинозале, я вслед за операторами пересек горячие пески Каракумов («Корабль пустыни» К. Бердыева и Я. Сеидова; «Золото пустыни» В. Горохова, Х. Оразмурадова, М. Союнханова), любовался предгорьями Копет-Дага («Три дня одного года» Х. Нарлиева), взлетал с аэродрома в заоблачные выси («Вылет разрешается» А. Белянинова, В. Лаврова), знакомился с ветеранами Великой Отечественной войны («Помни» В. Горохова, К. Оразсахатова), мчался по сигналу тревоги вместе с бойцами пожарной охраны на поединок с огнем («Огонь и каски» А. Белянинова, А. Геокленова)...

Отрадно, что туркменские документалисты обращаются к темам современности, стремятся показать своеобразную природу своей республики, рассказать языком кино о расцвете культуры, кипении жизни, о ростках нового...

Эти работы свидетельствуют и о том, что туркменская кинематография располагает крепким ядром операторов-хроникеров. Великолепны съемки пустыни и ее «кораблей»— верблюдов (А. Аташян). Незабываемы кадры песчаной бури, снятые В. Гукасовым. Запоминаются кинопортреты героев войны (К. Чишиев). Удачны репортажные съемки Ш. Мурадова.

И все же просмотренные ленты оставляют чувство некоторой неудовлетворенности (если говорить по большому счету, без скидки на молодость туркменской кинематографии). Они разные, но в то же время чем-то одинаковые «по почерку», по решению творческой задачи, в первую очередь по подходу к показу человека.

За последние годы документальная кинематография обогатилась многообразными выразительными средствами, успешно помогающими ей преодолевать свою застарелую болезнь, при которой изображение человека на экране отличается от бесхитростной иллюстративной фотографии разве только тем, что оно движущееся.

Но утвердились и схемы, кочующие из картины в картину: если персонаж фильма — рабочий, его обязательно показывают за работой... Если колхозник — то на тракторе или комбайне... Председатель колхоза не обойдется без того, чтобы, присев на корточки, не растереть на ладони землю... И вот движутся на экране докучливой чередой тени, занимающиеся тем, что им и положено делать по роду своей профессии. И это, конечно, естественно. Но неестественно, что все-таки человек в документальной ленте редко предстает перед нами во весь рост, во всей своей духовной красоте и силе!

Изображение человека зачастую сводится к чередованию портретных планов — общих, средних и крупных. Не очень богатая палитра

для художника! Сами по себе они дают возможность лишь взглянуть на человека, но не разглядеть его. Приходится в этом случае верить на слово комментатору, а не самому изучать характер, волю, мысль героя...

При подобном решении фильм неизбежно начинает походить на киноальбом с пояснительным текстом. И тогда мы, незаслуженно критикуем автора дикторского текста за многословность, упуская из виду, что поток слов в этих случаях предопределен слабостью мысли, заложенной в фильме, а иногда и отсутствием ее. Значит, живучи еще представления вчерашнего дня, согласно которым документальному кино недоступно проникновение в мир чувств человека, в строй его мыслей, что этот вид киноискусства не располагает теми художническими средствами, какие имеются в игровом кинематографе.

Отголосок таких «взглядов» на искусство документального кино дает себя знать в известной мере и в работах некоторых туркменских документалистов.

«Познакомьтесь — чабан...» Этими многообещающими словами автор дикторского текста фильма «Золото пустыни» начинает свой рассказ о чабанах-каракулеводах. Но, собственно, на этой фразе, по существу, и заканчивается знакомство с ними. Далее все внимание сценариста, режиссера и оператора устремлено на овец. Это, по сути, рассказ о них... И действительно, сняты они хорошо. Но где-то среди животных затерялся тот, кому авторы фильма замыслили посвятить свою ленту,— чабан. Едва появившись в первых кадрах, он мгновенно исчезает, чтобы в дальнейшем несколько раз промелькнуть (средний план, общий, крупный...) на фоне овечьей отары.

И то: уж если чабан, то, естественно, он среди овец... Чего же вам нужно еще? Чем вы тут недовольны?

А тем, что, просмотрев фильм, мы так и не получили представления, почему и чем заслужили туркменские чабаны свою громкую славу. Не уяснили себе облик представителя этой простой, но поистине героической профессии, дух людей, чьим самоотверженным

«Золото пустыни»

трудом богата республика. Да что, мы не узнали даже имени персонажа картины («Познакомьтесь — чабан...»). Просто, человек при овцах... А должно бы быть наоборот!

Подобные слабости присущи и другой картине —«Корабль пустыни». Бесспорно, снята она мастерски. Не часто увидишь на экране такие верблюжьи «портреты», как в этом фильме. Даже верблюжий «характер», норов этих на первый взгляд безропотных, покорных и невозмутимых животных удалось «схватить» на пленку. Не каждому, даже бывалому оператору такое под силу. А вот людям в этой картине опять-таки не повезло. Они... при верблюдах...

Можно и следует упрекнуть за это режиссеров. Но мне представляется, что первооснова творческой неполноценности подобного рода картин кроется в слабости их драматургии.

Перелистайте сценарный портфель студии, и вы легко убедитесь, что во многих работах начисто отсутствуют элементы драматургии. Просмотрите ряд документальных лент, и вы только в некоторых из них обнаружите проблески драматургической организации материала.

В отличие от любого вида литературы, будь то беллетристика, поэзия, публицистика, драматургия, к «литературному сценарию» документального фильма у нас все еще порой не предъявляются требования — быть

действительно произведением литературы. В документальных сценариях не так уж часто можно обнаружить композиционное решение, не говоря уже о наличии поиска пластических форм. И, как это ни звучит парадоксально, не всегда пробивается со страниц сценария авторская мысль, подменяемая в этих случаях бесхитростной фиксацией фактов, простым подбором информации. Что и говорить, выстроить информацию, преломленную через сознание художника, включить ее в такой драматургический ряд, который позволяет наиболее выпукло и остро живописать образ современника, много сложнее. Но и много интереснее, важнее и для кинематографа и для зрителей.

И в самом деле, о какой драматургии могла идти речь, коль скоро считалось, и довольно долго, что документальному кинематографу не свойственно аналитическое начало. Что не его дело проникать во внутренний мир человека, выявлять скрытые от поверхностного взгляда черты, обнажать его характер.

Не потому ли под документальным сценарием нередко подразумевается рукопись, в которой определяется лишь замысел будущего фильма и дается перечень фактов и явлений, простое сочетание которых и должно-де раскрыть авторский замысел. Он чем-то сродни, такой сценарий, газетной публикации, но далек от драматургии как системы выразительных средств, позволяющих осмыслить социальные и психологические проблемы современности, провести глубокое исследование внутреннего мира человека.

А без этого нет образной публицистики — она подменяется «мотыльковой» фиксацией фактов. И произведение искусства уступает место ремесленной поделке.

Между тем документальное кино накопило немало образцов подлинной драматургии.

К сожалению, в немногих исследованиях, посвященных истории документального фильма и его пионерам, незаслуженно обойдены сценарные работы Б. Агапова, И. Бачелиса, В. Вишневского, И. Эренбурга, Е. Кригера.

А ведь в их работах были заложены основы документальной кинодраматургии, они вошли в общее (и дорогое нам) понятие традиций советской кинодокументалистики.

Путь к новым высотам, к новаторству в искусстве обязательно проходит через освоение накопленных богатств, развитие традиций, их совершенствование и обновление.

Не назрела ли в этой связи пора извлечь из запыленных архивных папок лучшие образцы драматургии прошлого и сделать их достоянием хотя бы учебных заведений и работников документальных студий?

Документальное кино переживает сейчас процесс серьезного обновления, непрерывно обогащаясь новыми средствами отображения действительности. В обиходе и, что отрадно, на практике все чаще употребляются понятия: «исследование жизни», «образное мышление», «драматизм факта», «репортаж чувств» — вместо привычных и плоских по своему смыслу определений художнических задач хроникеров: «запечатлевать», «фиксировать», «отражать»...

Современная эстетика документального кино повелительно потребовала от его художников поиска новых путей, новых выразительных средств и, следовательно, драматургического осмысления документального материала, позволяющего не просто «фиксировать» события и процессы, а раскрывать их значение и смысл.

Если исходить из этих задач, то мало чем помог сценарист Х. Нарлиев режиссеру и оператору фильма «Три дня одного года»... Х. Нарлиеву.

Профессионально снятый материал, даже тот, что включен в фильм, бесспорно таил в себе богатейшие драматургические возможности раскрытия черт характера чабанов и строителей колодцев, проявляющегося в тяжелых условиях безводной и изнуряющей пустыни.

Вряд ли догадается зритель этого фильма, глядя на работу мастеров по строительству колодцев в пустыне, сколько труда, упорства и изобретательности потребовалось им, чтобы пробиться до скрытой в глубине песков влаги.

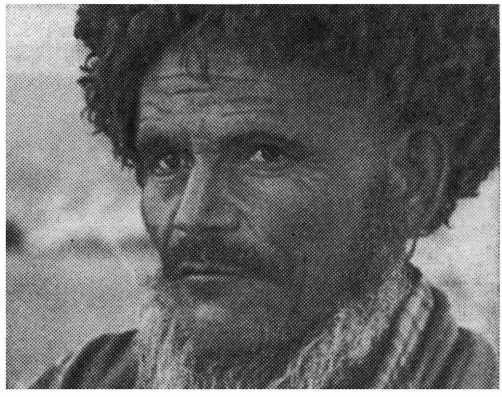
Тут даже в наше время никакие механиз-

мы не помогут: сыпучий песок, зачерпнешь его лопатой, кажется, образуется воронка, но она тут же заполняется осыпью, словно ее и не было.

Метр за метром пробивается лопатой вглубь колодезный мастер, тщательно облицовывая плитами стенки коварной выемки. Такая работа сродни труду сапера. Ошибка грозит смертельной опасностью.

Чтобы перенести на экран мужество и ювелирную сноровку колодезного мастера, требуется особая зоркость киноглаза. Одной лишь фиксацией процесса труда здесь не обойтись. На поверхностный взгляд — обыкновенная, ничем не примечательная работа.

Но зоркость объектива предопределяется в первую очередь сценарной мыслью, выявлением драматизма, скрытого за кажущейся будничностью труда представителей этой редкой профессии.



«Три дня одного года». Старый чабан

Как не вспомнить тут эйзенштейновский «монтаж аттракционов»! Где, как не здесь, при съемке процесса рождения колодца в пустыне, надо было воспользоваться давно уже освоенным, но не так часто радующим нас в современных документальных лентах искусством деталей?

Бесспорно, в картине «Три дня одного года» немало достоинств. Привлекают к ней и наличие высокого операторского мастерства, и пристальный взгляд оператора на окружающий его родной мир. Умение уловить то, что далеко не каждой камере доступно: краски однообразной натуры, запечатлеть на пленке «чувства» томимых жаждой животных, зримо передать меру цены каждой бадьи с водой, с тяжким трудом добываемой чабанами из колодца...

Не оставляют зрителя равнодушным и заключительные кадры — поток воды, устремившийся в пустыню, поток, захлестнувший весь экран... В этих поистине символических планах выражены пафос преобразований, торжество жизни.

Тем досаднее просчеты драматургии фильма, лишившие его авторов заманчивой возможности увидеть человека не в противостоящей подлинному искусству схеме, а во весь его рост, во всем потоке его чувств и мыслей.

На этом фильме стоило остановиться и потому, что «совмещение профессий», когда в одном лице выступает и сценарист, и режиссер, и оператор, стало своего рода поветрием в документальном кино... Конечно, могут быть исключения, когда автор фильма всесторонне одарен... Но участились случаи, когда одаренный режиссер выпускает слабую картину только потому, что переоценил свой собственный драматургический талант.

Не исключено, что подобные явления в жизни документального кино объясняются в одном случае трудностями, испытываемыми при подборе сценариста, в другом — «девальвацией» сценарного мастерства, порожденной практикой прошлого («такой сценарий и нам нетрудно сочинить»)...

Но каковы бы ни были причины в каждом отдельном случае, ясно одно: назрела задача серьезной и продуманной подготовки кадров драматургов документального кино. Их не готовят ни во ВГИКе, ни на Высших сценарных курсах. И только сейчас предпринимается попытка теоретического обобщения накопленного опыта. В интересной работе профессора И. В. Вайсфельда «Новая область

литературы» отдельная глава посвящена своеобразию документального сценария*.

Проведенный автором анализ ряда документальных фильмов дает ему полное основание опровергнуть бытующее еще мнение, «что сфера документального кино как-то ограничена, а его возможности беднее»... Прав автор и там, где утверждает, что серьезным тормозом дальнейшего развития документального кино становится «недостаток масштабно мыслящих сценаристов, знающих кинопроизводство и владеющих пером публициста».

Не отсюда ли берут начало те «готовые формы», в которые облекаются еще многие работы наших документалистов... Увы! Штамп и серость, неизбежно соседствующие с поверхностным скольжением по теме, продолжают свое «путешествие» по документальному экрану.

Стремление отойти от привычных «рецептов», раскрыть образ нашего современника чувствуется в фильмах «Помни», «Вылет разрешается», отчасти в картине «Огонь и каски». Первый из них посвящен ветеранам Великой Отечественной войны, второй — представителю молодого поколения туркменского народа, третий — рядовым работникам пожарной охраны.

Эти фильмы как бы говорят зрителю: оглянитесь вокруг — рядом с вами живут и работают простые, скромные люди, подчас занятые, казалось бы, ничем не примечательным делом, но сколько мужества в них, сколько упорства и настойчивости... Глядя на этих людей, проникаешься сознанием, что мы все — члены одной крепко спаянной семьи, где каждый чувствует локоть друга.

Но и на этих работах все еще лежит печать однообразия. Их авторов все же можно местами упрекнуть в стереотипности средств выражения художнической мысли, в слабости драматургической структуры их фильмов.

Союзу кинематографистов СССР следовало бы более систематически знакомить документалистов наших республик и областей с лучшими образцами кинодокументалистики. Семинары, проводимые эпизодически, не могут восполнить зияющий пробел, образовавшийся из-за того, что работники местных студий не могут видеть лучшие работы своих коллег— они к ним, как правило, не доходят ни по каналам проката, ни в порядке профессионального ознакомления.

Лишь понаслышке, иногда по отзывам печати знают и в Ашхабаде о тех работах документалистов Москвы, Ленинграда, Латвии, Украины, которые обогатили свежими выразительными средствами документальное киноискусство.

А ведь такие работы показали, что документальному кино доступно многое считавшееся раньше преимуществом игрового кино и литературы.

Ему доступны свободный ассоциативный ход мысли, вольное движение во времени и пространстве;

исследование человека, его образа мышления в сочетании с исследованием эпохи и обстоятельств, в которых проявляются его действия и поступки, его характер;

внутренний монолог героя фильма — не вымышленный, достоверный,— основанный на письмах, заметках, высказываниях и размышлениях персонажа картины (в отличие, скажем, от превосходно продуманного монолога в фильме «Ленин в Польше» и в некоторых других игровых картинах);

использование фотодокументов, приобретающих большую динамическую силу в ритмическом сочетании с кинокадрами;

синхронные съемки, при условии, если персонажу картины не навязываются заранее заготовленные мысли и фразы... (В упомянутой работе И. В. Вайсфельда приведена весьма поучительная справка: «В белорусской документальной картине «Пастух» герой труда произносит монолог искренне, непосредственно. Старый пастух говорит, что не любит выступать по телевидению: там тебе все напишут, а ты еще на память изучи, я и сбиваюсь. Мне, чтобы выступить, надо, чтобы они мне наперед сказали, хотя бы за неделю. Тогда, я знасте, ночью сам себе как песню складываю,

* Приходится сожалеть, что эта книга, нужная не только теоретикам, но и практикам, издана ВГИКом крайне ограниченным тиражом и только для учебных целей.

понимаешь, чтобы выступить, нормально рассказать...»)

К сожалению, процесс обновления документального киноискусства, свидетелями которого мы являемся, процесс, давший себя знать в таких фильмах, как «Обыкновенный фашизм», «Катюша», «Люди земли и неба», «Тысяча сто ночей», «Корабли не умирают», не получил еще ощутимого развития в работах документалистов Туркмении.

Естественно, речь идет не о прямом заимствовании, не о слепом подражании, а о поиске — непрестанном поиске способов выражения правды жизни при использовании богатейших возможностей, открывшихся перед искусством документального кино.

Разумеется, для этого надо взорвать обветшалые штампы, а не следовать им...

К такого рода штампу относится инсценировка, которой подменяется вдумчивое киконаблюдение за поведением героев.

Дурной театрализацией отдает, например, сцена встречи основного персонажа фильма «Помни» со своим другом-однополчанином на Прохоровском поле, где они были участниками знаменитой Курской битвы.

Впервые, спустя двадцать пять лет, встретились друзья...

Но посмотрите, как неестественно выглядит на экране эта встреча, которая не только неизбежно должна была бы вызвать взрыв чувств и воспоминаний у наших героев, но и у любого зрителя, ставшего свидетелем этой сцены...

Скованно, неестественно ведет себя в этот трогательный момент старый туркмен, потерявший в результате ранения память и обретший ее только спустя много лет.

Кажется, будто так и не вспомнил он своего друга! Результат обратный тому, что задумывали сценарист и режиссер...

Точно так же ведет себя наш герой и среди своих туркменских товарищей, ничем — ни движением, ни мыслью, ни поступком — не выявляя себя на экране...

А ведь на экране речь идет о случае поистине драматическом. Перед нами живой двойник героя игрового фильма «Обломок империи»,

Киноочерк «Помни». Мамед Чарыев в Волгограде на Мамаевом кургане у вечного огня в день празднования 25-летия Победы

не вымышленный фантазией литератора, не сошедший со страниц беллетристической повести, а всамделишный... Именно его глазами следовало бы взглянуть на минувшее (воспоминания) и сегодняшний день Туркмении, от которой он был оторван тяжкой болезнью в течение долгих лет.

Не понадобились бы тогда ни инсценировки, подобно приведенной выше, ни искусственное «восстановление факта» (сцена выздоровления в далеком госпитале и проводы сестрами и врачами на родину человека, забывшего все на свете, даже свое имя).

В последние годы все более заметно не только влияние, а и прямое взаимопроникновение кинематографов художественного и документального.

Однако и здесь хотелось бы предостеречь документалистов. Ведь использование приемов и средств игрового кино требует строжайшего учета особенностей, специфики, своеобразия документальной ленты.

Нельзя, например, ставить знак равенства между «восстановлением факта» в документальной ленте и съемкой игрового эпизода.

В первом случае «играть» будут не актеры, хотя бы и действовавшие в событии, участниками которого они были...

«Вылет разрешается»

Разве смогут они вновь по указке режиссера выразить ту гамму чувств, переживаний, какими были полны, скажем, во время свадьбы, или в момент радостных встреч, или на проводах при расставании!

Вот и остаемся мы равнодушными, когда смотрим в фильме «Огонь и каски» сцену пожара. На экране девочка, забившаяся от страха в уголок. Но что с нею в эту минуту происходит, нам узнать не дано. Девочка передать сложное переживание этой минуты не в состоянии, а режиссер о своих, именно документальному кино свойственных, средствах выражения не позаботился. Поэтому же не верим мы и радости матери, увидевшей, что ее дочь спасена.

В этой же картине восстановлена сцена нефтяного пожара, происшедшего несколько лет назад. Для задачи, которую пришлось решать авторам картины, может быть, и требовалась подобная инсценировка, но никоим образом нельзя было выдавать полученное изображение за съемку подлинного события. Налицо — утрата достоверности и издержки, не восполняемые эффектными кадрами.

К восстановлению факта с успехом прибегали многие мастера документального кино, и оно, разумеется, закономерно и допустимо. Но всегда надо помнить при этом, что любое отступление в сторону «игровизма» способно пошатнуть веру зрителя в достоверность киноповествования, скомпрометировать суть документального кадра.

Практика показала, что наибольшего успеха добиваются те документалисты, которые не реконструируют ушедшее событие целиком, а передают его посредством отдельных деталей, штрихов, посредством отраженного ви́дения, дополняя изображение пояснительным текстом и звуком, соответствующими обстановке, в которой событие происходило.

Такая правда оказывается во много раз убедительней, чем «восстановление факта» средствами игрового кино.

Мы запомнили туркменского паренька, ставшего авиатехником, из фильма «Вылет разрешается». Эта картина также не лишена недостатков. Но бесспорно, что авторам удался образ молодого туркмена наших дней — увлеченного своей профессией, овладевшего знаниями, уверенно принявшего эстафету из рук своих старших товарищей...

В чем нам видится здесь причина успеха? Прежде всего в выборе персонажа для съемки.

Как часто мы пренебрегаем внешним обликом человека, не учитываем его способность свободно вести себя перед кинокамерой, а между тем ставим его в условия, непривычные для него в быту и на производстве.

А ведь герой документального фильма не актер. Даже человек, обычно общительный

и незастенчивый, становится напряженным и скованным перед кинообъективом. Интересно и самобытно выражающий свои мысли в обычной обстановке, он нередко косноязычен перед микрофоном.

В картине «Вылет разрешается» мы наблюдаем обаятельного парня — беседующего с друзьями или занятого делом «без оглядки» на съемку. Разумеется, и такое кинонаблюдение не удастся, если персонаж не привыкнет к киноаппарату, какой бы камерой его ни снимали — скрытой или открытой...

Но хотя мы видим героя главным образом за ремонтом самолетов, мы проникаемся большим уважением к его работе, ибо показан он не изолированно, а в параллельном монтаже с теми, ради безопасности которых трудится.

...Проводы и расставания на аэродроме... Отлично выполненные репортажные съемки, передающие чувства людей... Выразительные жанровые картинки жизни пассажирского аэропорта... Женщины, дети... И кропотливая, требующая исключительной точности, внимания и знаний работа авиаремонтников...

Да, не только пилоту, но и этим людям в комбинезонах, в среде которых трудится туркменский юноша, доверена безопасность и даже жизнь показанных на экране авиапассажиров.

Юноше, мать которого еще прятала свое лицо под яшмаком.

Юноше, деду которого еще и сегодня не понятно стремление внука к небесам.

Выросли и окрепли крылья у людей сегодняшней Туркмении.

А с ними выросла и крепнет и туркменская документальная кинематография — чудесный сплав сложного производства и сложного искусства.

Пожелаем же ей новых высот и дальности творческого полета.

Ашхабад — Москва

С. С. Зенин

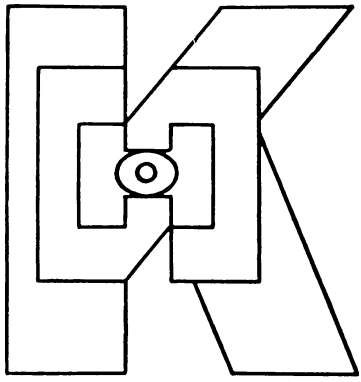
Публикуемая в этом номере статья видного деятеля документального кинематографа, талантливого публициста, сценариста, редактора Семена Самойловича Зенина стала, к нашему общему горю, его последней статьей.

В 1925 году, девятнадцатилетним юношей, он начал работать в комсомольской прессе, а затем многие годы трудился в редакции «Известий». Почти сорок лет назад он вступил в ряды Коммунистической партии и в своей журналистской деятельности всегда проявлял себя как высоко принципиальный партийный публицист. В годы Великой Отечественной войны С. С. Зенин служил в рядах Советской Армии, работал в армейской прессе.

Более двадцати лет С. С. Зенин работал в документальной кинематографии. Сотни хроникальных картин, созданных на Центральной студии документальных фильмов, несут на себе печать его редакторского дарования и журналистского опыта. Как талантливый кинодраматург, Семен Зенин раскрылся в ряде больших картин, посвященных историческому прошлому и современной жизни нашей страны. Имя сценариста Зенина стоит в титрах таких известных произведений советской образной публицистики, как «Город большой судьбы», «Товарищ Серго», «Всесоюзный староста», «Подвиг», «Знамя над миром», «Гимнастерка и фрак»... В этих картинах, рассказывающих о видных деятелях Коммунистической партии, о первых чекистах, о дипломатах ленинской школы, благодаря кропотливой, подлинно исследовательской работе Зенина обрели свою вторую жизнь многие уникальные кинокадры и документы.

С. С. Зенин умер в разгар работы над крупными художественно-документальными произведениями, которые снимаются сейчас на киностудиях «Мосфильм» и имени М. Горького.

Память о нем навсегда сохранится в истории нашей кинодокументалистики, в сердцах всех тех, кому доводилось с ним работать.



Так это было на земле...

Андрей Зоркий

Было так. Сидели — в 45-м — люди в горенке, прощались с дядей Ваней, тяжело раненным, слепнущим солдатом, собравшимся наконец в госпиталь. Вдруг крик: «Николая Максимовича привезли!» Кинулись все на улицу под проливной дождь. А навстречу телега с телом мертвого председателя: «трактор сорвался с бревен на переправе, и его ударило... не успел отскочить».

Сложены, выравнены настилы из досок, по которым проедет телега. На ней оператор Караваев с камерой, брезент, из-под него сапоги председателя. Сейчас будут сняты крупные планы людей, идущих за телегой.

— Дайте дождь в кадр! — командует режиссер Николай Губенко.

Из пяти шлангов обрушивается холодный ливень на участников съемки. Враз облепили тело ситцевые кофточки, длинные юбки, потемнела гимнастерка дяди Вани (М. Глузский), все мокро насквозь, только кинокамера защищена целлофановой пленкой.

«Начали!» Двинулись телега и люди. Пала головой в ноги председателя крестьянка в черном платке, повисла на краю телеги, ухватившись за сапоги, причитая:

Ах, ты милый мой детеныш!
Ах, ты Коля-Николай!
Ой, какой же ты добрый-предобрый...
И какую же ты получил смеретку-то...

Хлещет дождь, идут люди, плача, теснясь вокруг военкома, рассказывающего, как все случилось. Оттаскивают от телеги плачущую, убивающуюся женщину. «Стоп! — из ливня кричит в мегафон Губенко.— Снять дождь с актеров!»

Все расходятся по сторонам. Под руки уводят плакальщицу. Телегу медленно отвозят на исходную точку. Готовят новый дубль.

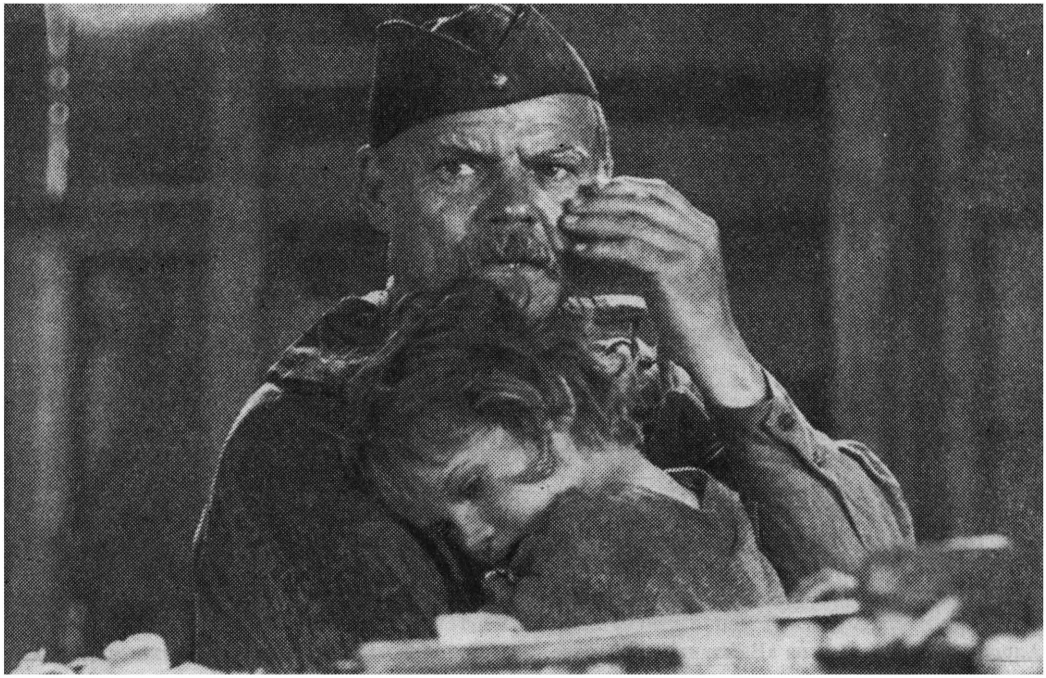
На площадке только один актер: дядя Ваня — Глузский. Остальные — крестьяне из соседнего села Поречье.

«Начали!» Снова ливень, телега, люди, женщина, припавшая к ногам мертвого председателя, ее разрывающий душу плач.

Ах, кровиночка ты сердца моего...

Стоп. Представьте себе, что это такое. Женщина, не актриса, не родня (даже по роли) погибшему, слыхом не слышавшая об искусствах «представления» и «переживания», уронив голову на пустые сапоги (в этом кадре нет даже дублера, телега занята оператором), так живет, мается и страдает, как не смогла бы ни одна актриса. И всякий раз выходит «из дубля», не приходя в себя, не замечая, что съемка кончена, еще причитая, плача, повиснув бессильно на руках женщин. Кликуша? Истеричка? Нет. Оля (так зовут ее все, несмотря на возраст), пореченская женщина с ясными синими глазами, в иные минуты и веселая, и шальная, и балагурная. Верно, чтобы переживать так, надо родить пятерых детей и троих потерять. Но здесь все же другое. Другое—в каждом участнике съемок.

(Позже Губенко скажет мне: «Задумывали снимать не так. Разве я мог знать, что Оля ухватится за сапоги, уронит на них голову?»)



Дядя Ваня — М. Глузский и Надя — Лена Смирнова

Дубль. Ливень. Стоп. «Снять дождь с актеров!» По скользкой, разъезжающейся земле вхожу на площадку. Приплясывают женщины, Глузский, Ерофеич. Отжимают подолы, брючины. Выливают из сапогов ручьищами воду. Защитный пенопласт под ситцевыми кофточками не спасает от холода. Промокшие до нитки Оля, Губенко и Тарасовна раскуривают «Мэлборо». Худенькая старушка Афанасьевна угощается у меня сигаретой, смеясь одними глазами (зуб на зуб не попадает!), говорит: «Если б мой хозяин видел, что со мной делают, привязал бы в огороде, не пустил бы. Я такая чахлая, одни костки. А дед-то мой, как красный петух!»

— Еще раз, милые-родные! Дождь! Последний дубль!

Удивительные люди. Прекрасные. Нам бы всем поучиться у них выдержке, терпению, преданности делу. И умению — не ныть, не причитать, не пересчитывать по пальцам трудности. Через полчаса после этой тяжелейшей съемки, переодевшись в сухое, они сядут в автобусе, который отвезет их сейчас в Поречье. И автобус заливается частушками, кажется, вот-вот сам пустится в пляс на всех четырех колесах.

— Без меня меня женили.
Я на мельнице была! —

выводит Оля.—

Ах, мене милый изменил,
На товарку променил!

И покатили! Поводя плечиками, ходуном ходя в окошках, махая ручками своему сердечному другу «дяде Ване» — Михал Андреичу Глузскому.

— Ты понимаешь,— говорит мне Глузский,— я играю сцену, когда дядю Ваню провожают в госпиталь, и вдруг Тарасовна

начинает по-настоящему плакать. Каково же мне?! Как надо себя держать, как верить в то, что я сейчас делаю, если она и все они ведут себя так!

...Что же заставляет пореченских баб и мужиков «вести себя так», каждый день, отрываясь от привычных забот, приезжать сюда, в построенную художниками и рабочими натурную декорацию деревни Мартыниха 45-го года?

●

Фильм, который снимается под Великими Луками, называется «Повторение пройденного».

Поначалу Мартыниха — это страницы киносценария В. Шукшина «Иван Степанович» (см. «ИК», 1971, № 1): рассказ о конце войны, о становлении мирной жизни, о возвращении в родную деревню бывшего учителя Николая Максимовича, а вместе с ним дяди Вани, солдата, уроженца иных мест. В образе дяди Вани прочитывалась своеобразная перекличка с Алешей Скворцовым из «Баллады о солдате». Дядя Ваня спешил в госпиталь, Скворцов — в короткий отпуск. Но возникали обстоятельства — горе, заботы повстречавшихся людей, потребность помочь им, — и тот и другой солдат забывали о личных своих планах. Это не внешняя перекличка. Дядя Ваня и Скворцов, конечно же, разные люди. Но они близки, родственны по своей нравственной сути.

Сценарий взялся ставить Николай Губенко. Снимать — Элизбар Караваев. Экспериментальное творческое объединение «Мосфильма» благословило два этих дебюта.

Затем Мартыниха родилась в первых макетах и эскизах художников-постановщиков С. Воронкова и И. Новодережкина. Под Великими Луками, на лесистых изрезанных берегах пруда было найдено ей место. Здесь построили натурные декорации.

В этих местах и произошла встреча постановочной группы с пореченскими крестьянами, с жителями Великих Лук, ветеранами войны. И у каждого (а чаще у каждой) из них была в прошлом своя Мартыниха. Стало ясно, что перед авторами подлинные герои их будущего фильма. Не натурщики, не статисты, которых порой в угоду формальному изыску «одалживает» игровой кинематограф у документального. Нет, эти крестьяне и были описаны в сценарии писателя В. Шукшина. Здесь совпадала не «фактура», не «типаж», а образная правда человеческих судеб, правда характеров, правда самой памяти о прошлом. К этим реальным героям прибавились лишь три основных актера: Михаил Глузский (дядя Ваня), Ирина Мирошниченко (Вера) и Николай Губенко (Николай Максимович).

Здесь я передам слово авторам фильма.

Н. Губенко. Сначала о самом рабочем названии фильма — «Повторение пройденного». Для меня оно носит совершенно определенный смысл: это желание в мыслях и чувствах повторить путь, пройденный нашими отцами.

В фильме снимаются 80 непрофессиональных актеров — крестьяне, жители Великих Лук. Очень часто на съемках они говорят: да, именно так было, так жили мы в ту пору, так праздновали день Победы. И это тоже «повторение пройденного», стремление воссоздать именно правду тех лет.

В сценарии весь наш упор был на характере Ивана Степановича, на том, чтобы все главное в замысле, в идее фильма выразить через этого человека. Но кино—искусство не однозначное. И на съемках оказалось, что очень многое можно сказать через всю атмосферу картины, через достоверность даже не быта, а духа времени. На первый план вышла великолукская земля, с ее ранами: и в людях, и в их разоренных жилищах, и в самой природе. Кстати весь фильм нам предстоит снять на натуре.

Эта перестройка была в известной степени неожиданной. Нам продиктовали ее люди, доподлинные герои тех лет, о которых ни в коем случае нельзя сказать, что они стали участниками обычной «киномассовки». Они пришли на первую же съемку (эпизод возвращения с фронта) со своими орденами и медалями. Так же, как и герои сценария, они были изранены, искалечены войной. Нет, они не играли, а повторяли пройденное. Это было очень важно и дорого для них самих.

На роль дяди Вани мы пробовали только Глузского. Сразу поверилось, что он сможет вынести ее на своих плечах. А точнее, донести до зрителя ее смысл. Глузский (помимо прекрасного мастерства) обладает тем счастливым свойством, что совершенно не походит на актера. И его легче было вписать в доподлинную, неактерскую среду фильма.

Очень важную роль играет для нас пейзаж. От поздней зимы со слякотью и снегопадами через весеннюю распутицу — к лету, к солнцу. Так развивается пейзажный образ фильма, повторяя по-своему тему оттаивания людских душ, пережпвших грозную войну.

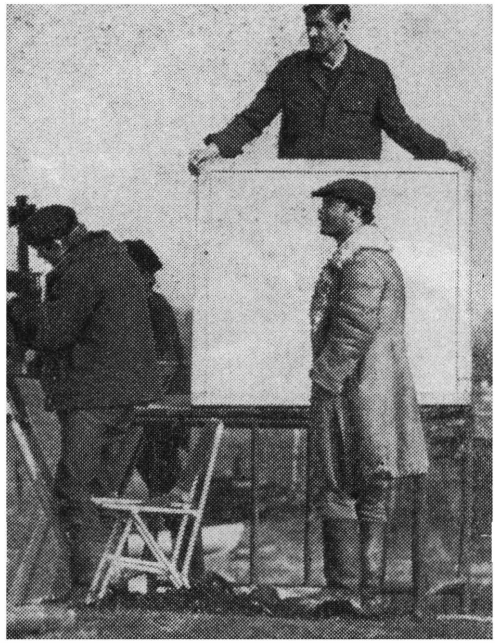
Э. Караваев. Фильм начинается от чистого кадра заснеженного поля, от незамысловатой песенки под балалаечку. Мы еще не знаем, что ждет нас впереди... Потом теплушка с ранеными. Здесь мы впервые старались найти тон достоверности, снимая вместе с актерами ветеранов войны. И деревня. Черное пепелище, снег. Это звучит на графическом контрасте. Потом он постепенно вытесняется, поднимаются белые венцы новых изб, нарастает светлота кадра, усиливаются импульсы живого, и, наконец, накал достигает дня Победы.

Это была труднейшая съемка. Перед нами оказались люди, которые заново, с необыкновенной эмоциональной силой вспомнили, пережили все — и радость того дня, и горе по погибшим. Не сыгранное — чисто человеческое пробило в этой атмосфере! И захватило профессиональных актеров. Глузский, по-моему, тверд на слезу, но плакал и он, плакала и Вера — Мирошниченко. На протяжении 40 минут шла почти непрерывная съемка, мы сняли 1200 метров, а потом 6 дней подснимали к ним материал, ориентируясь по этому настрою.

Конечно, работать очень тяжело. У меня, как оператора, по сути дела, идет освоение профессии. Особую сложность представляет для нас и то, что сами мы не пережили этих событий, изучали их по документам, стараясь найти собственную точку зрения на них.

●

В Мартыныхе обеденный перерыв. Съемочная группа разбрелась по полянам и пригоркам. На лужайке художник Новодережкин увлеченно метает легкоатлетический диск на фоне собственных декораций. На бревнышках разговаривают пореченские актеры.



Рабочий момент съемок. На первом плане—режиссер Н. Губенко

— От яблоньки все зелено-зелено, а внизу посохло. Хоть бы к нам пожарную пригнали. Помидоры — полей, огурцы — полей, морковь — полей, все — полей.

— У меня уже роза колючая распускается. Цветы крупные, хорошие. А белая акация десять лет сидит и никак не распускается.

— Тарасовна, как жизнь?

— Да только жмись! Комары лоб отъели.

— Текст выучила?

— Не... в кармане ношу.

Тарасовна по фильму жена Ерофеича. Он и поясняет ей актерскую задачу:

— Что такое муж и жена? Когда смотрят в одну сторону, это и называется любовь, муж и жена. Так и ты смотри за мной.

Эпизод «День Победы». В центре Вера — И. Мирошниченко

— Чего ж смотреть? Сам-то стоишь, точно лом проглотил.

Вчера Ерофеич признался мне, что, думал он, сниматься в кино несравненно проще. Оказалось — «тонкие работы».

Проходит Губенко:

— Тарасовна, текст учи.

— Чем больше учу, Николай Николаевич, тем хуже запоминается.

— Тогда не учи.

У самой воды, рядом с дочерна обгорелой банькой домик Веры, солдатки с тремя детьми. Дядя Ваня срубил ей эту избу, украсил наличники резными голубями.

Я спрашиваю у Ирины Мирошниченко:

— Как же все-таки Вера относится к дяде Ване? Любит его?

— Я не думаю, что Иван Степанович станет мужем Веры. Еще не знаю, как буду играть финальные эпизоды. Ясно только одно: этот человек дорог, близок мне в своей беде. Его просто нельзя бросить.

— А что вам интересно в характере Веры?

— Я коренная горожанка. Даже в фильм попала случайно, увидели меня на съемке «Дяди Вани», зашел разговор, потом пробы... Я не представляла, что смогу сыграть этот характер. Нас только трое актеров здесь. Все остальные пережили наш фильм наяву. И они приносят в него удивительное ощущение н а с т о я щ н о с т и. Очень заманчиво потягаться с ними.

И еще одно интервью. С Михаилом Глузским — дядей Ваней. Скинув гимнастерку, он обтесывает сейчас топориком обелиск. Тот, что будет установлен на могиле Николая Максимовича.

— Дядя Ваня — это самое дорогое для меня (за время актерства) соприкосновение с народным характером, кровно связанным с русской землей, ее бедами и радостями. Это деревенский мастеровой. Его естество — выкладываться в работе. А из этого и рождается — любить других больше, чем себя.

Я только боюсь, чтобы мы не впали в «растроганный» тон: «дескать, какой он хороший, дядя Ваня!» Да, хороший. Но и сложный. Через его экранную судьбу проходят и нескладывающиеся отношения с Верой, и глубоко скрытая личная трагедия. Хочется, чтобы хорошее в нем составлялось из разных степеней.

Для меня процесс работы с Губенко, как с режиссером и актером, обогащающий. Он эмоциональный, заразительный партнер. Очень терпимый в поиске, когда что-то «не клюет» в образе. Он обладает тонким чувством наблюдательности. Его советы всегда попадали в нужную точку, словно находили свой пазик во внутреннем аккумуляторе роли.

Основным ориентиром работы стало для меня соприкосновение с людьми, снимающимися в нашей картине. Они дают удивительный настрой всей картине — своей *достоверностью* и своей *верой в то*, что делают.

●

В Москве я посмотрел вчерне смонтированный материал картины. По нему еще трудно судить о целом произведении, об итоге центральных актерских работ: не снята еще примерно треть ленты.

И все же фильм уже существует.

В нем есть Мартыниха. Черный уголь войны и светлый обструганный лес новых срубов. Рождающая нежность и саднящая душу деревня. И глядя на эти кадры оживающей, строящейся, постепенно набирающейся света Мартынихи, я вспомнил слова художника Новодережкина: «Вера и дядя Ваня идут по деревне. Режиссер предложил (по-моему, очень интересно!) снять их на фоне стропил, еще лежащих, словно диковинная «шапка» дома на земле. Белые стропила на земле на фоне обгоревшего, полуразрушенного овина со старыми прогнившими стропилами, зияющими из-под клочьев соломы. Вот контраст! Все, в конечном счете, сводится к очень простому: черное—белое, мертвое—живое».

Фильм же развивается по нарастанию светлого, живого.

В его материале есть энергия, мускулы жизни. Мне запомнился удивительный, светлый кадр, в котором женщины, ухватившись со всех сторон, с неистовым и каким-то ликующим усилием тащат артиллерийское орудие — прочь с пашни.

Жизнь еще только налаживается, жизнь как бы идет под открытом небом. Зияет дырами старый полусожженный овин, еще насквозь раскрыта только что построенная горенка — без стекол, без дверей, небо видно сквозь стропила.

Это — начало. Возрождение жизни.

В материале фильма есть люди, их мужество, труд, их не пережитое еще горе. И их вера. Она, как березовый сок, по капелькам барабанит в манерку, которую держит в руках большеглазая, худенькая девочка из Поречья Рая Леонова, которая однажды очень серьезно сказала мне: «Еще не знаю, что буду играть».

Она играет эту надежду, веру Мартынихи.

Дорого просто повторить вновь на экране— во всей красоте и правде — пройденное. Хотя бы тот день, 9 мая 1945 года. Но, возвращаясь к правде прошлого, художники всегда идут вперед.

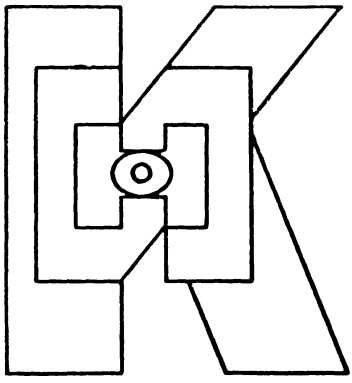
Мне очень хотелось бы сказать особо о своих первых впечатлениях от режиссуры Николая Губенко. Но съемки не закончены. Худсовет не состоялся. Картина не принята.

И не принято, увы, говорить с достаточной определенностью о том, что не принято.

Скажу одно: мне нравится, как складывается этот фильм. Я не знаю, сохранит ли он свое рабочее название, но в кинематографе (хочется в это верить!) он не станет повторением пройденного.

А это немаловажное качество дебюта.

Великие Луки — Москва



Третья четверть

Евг. Габрилович

Глава вторая

1. Предисловие

Вот два письма из тех, какие я получил как отклик на мою публикацию «Третья четверть» в десятом номере «Искусства кино» за 1970 год. Письмо первое:

«Вы были на войне и были военным корреспондентом. Неужели же в течение всей войны вы ничего не видали, кроме сержанта Кройкова? Ни генералов, ни штабов, ни других солдат? Посмотрите, как пишут о войне другие! И почему вы почти ничего не пишете (как это всегда бывает в автобиографиях) о себе? О своей жизни, друзьях, о знакомстве с известными людьми — опять же, как это делают все другие!»

Отвечаю. Да, я здесь не пишу об этом. Ведь это не мемуарное полотно и даже не связный рассказ — это всего разношерстные записи в моих походных тетрадях, военных и невоенных. Не история встреч и дат, а листки наблюдений, пометки: то, что встретилось на дороге или пришло на ум. Верно — я видел многое, очень многое на войне, о чем пишут другие. Но в массе виденного, в пространстве и времени действительную автобиографию составляет лишь то , что вошло в тебя насовсем, приварилось, неотделимо. Таким для меня стал Кройков. Он — странным образом! — аккумулирует в себе для меня и работу штабов и бомбовые удары, и ночные атаки и действия всех родов войск. Для меня он наличествует во всем — и, может быть, в этом и суть моей биографии.

Вот я и пишу о Кройкове.

Теперь второе письмо:

«Зачем вы все время вставляете в свою биографию какие-то коротенькие заметки, ничего общего не имеющие с вашей жизнью? Они так пестры и так далеки от ваших сценариев».

Не согласен! Вся эта пестрота имеет ближайшее отношение ко мне. Наспех записанные, эти заметки очень важны для чего-то слагающего меня. И не могут не стать звеном душевной истории моей жизни. Мне кажется вообще, что самый выбор того, что заносится в записную книжку, есть уже важная грань в биографии пишущего человека.

Далеки ли эти заметки от моих сценарных работ? Напротив! Они во всем, что я впоследствии написал. Судьба весьма редко дарила мне ситуации, сюжетосплетения, характеры и поступки моих героев. Я их придумывал. Но когда и как? Кто может сказать, когда свершается этот последний толчок в человеке, причастном к труду сочинительства? Все пестрое, простое и сложное, большое и малое накапливается в душе, лежит, бродит, ворочается или дремлет, и вдруг происходит как бы мгновенный всплеск, мгновенное побуждение, и из всего, что бодрствовало или бездействовало в тебе, возникает образ того,

---

Продолжение. Начало см. «ИК», 1969, № 1, 2; 1970, № 2, 10.

что ты так долго и безнадежно искал и что почти всегда не имеет прямой связи с тем, откуда возник этот импульс.

Возможно, покажется непонятным, но первым всплеском образа коммуниста Губанова были именно эти пестрые записи. И «Твоего современника». И девушки Паши из фильма «Начало».

Итак, эти записи кое-что значат в попытке моей рассказать о себе. Пусть же они останутся на этих страницах.

2. Кройков

Прежде чем встретиться с Кройковым в квартире у Гитлера, я повстречался с ним еще раз-другой.

Ранним утром мы с фотокором выехали на редакционной машине из польского города Хельм в польский город Люблин, только что взятый нашими войсками. Справа и слева лежали поля, похожие на все нивы, где отшагала война. На улицах деревень, с их мадоннами на въезде и выезде, стояли гурьбой крестьяне, встречавшие поток войсковых машин. Все было внове для здешних — одежда солдат, русская речь, баяны победы на грузовиках и главное то, что в деревне нет немцев. Их не стало. Они растворились.

Чем ближе к Люблину, тем больше расшибленных немецких машин и пушек. Наша «эмка» ползет по шоссе, словно бы прорубленному в обломках. И вот уже Люблин с его черепицей кровель, мансардами, башнями колоколен, высоким Замком, с буквами «V»* на дверях и с цветами, которыми люблинцы приветствуют наши войска. Цветы падают с крыш, с колоколен, с балконов — и вот и нам с фотокором перепадает букет, его бросила из окна легкокрылая пани. Да, бросила нам! Батюшки, вслед за букетом она адресует нам воздушные поцелуи. Именно нам!

Отлично быть победителем!

Мы стопорим у подъезда гостиницы, кидаем наши пожитки к ногам портье и мчимся в город за срочным материалом для родной газеты. Весь Люблин на улице. Красные банты на синих халатах извозчиков. Красные ленточки в волосах у паненок. Кумачовые шапочки на детишках.

Вот толпа устремляется к площади: милиция самообороны конвоирует человека в шляпе, в очках и с доской на груди, где мелом написано: «Капо». Капо, объясняют мне, есть человек, продавшийся немцам в концлагере. Шпионивший и истязавший. Откуда он в Люблине? Как откуда, отвечают мне, с Майданека, драгоценный пан!.. А что такое Майданек? Пан не знает, что такое Майданек? Иéзус! Сюда, панове! Мáйор русский не ведает о Майданеке! Колоссально!!

И толпа обступает меня и наперебой втолковывает, что такое Майданек и как там пытали поляков. А я действительно в первый раз слышу о Майданеке — мы только что проехали мимо, даже не обратив внимания: ведь столько заборов с колючей проволокой и дозорными вышками проплывало и скромно стушевывалось на нашем военном пути.

Наши войска идут и идут. Проходят пушки и танки, стучит каблуками пехота, и летят цветы с балконов и крыш. На крышах и в окнах поют «Катюшу». И некий старший сержант, чем-то смутно знакомый мне, кричит в восторге по-русски, взобравшись на выступ фонаря:

— Граждане, это не все! Позади еще идут и идут. До утра хватит. А? Цо мувит паньство?

И старик, стоящий внизу, отвечает ему по-русски:

— Чудо господне! Откуда у вас все это?

Я подхожу к фонарю.

— Кройков! — говорю я.

Он ахает, спрыгивает, и мы долго целуемся среди толпы, которая сразу окружает нас, желая поглядеть, как целуются двое советских.

Оказалось, что полк Кройкова разместился в предместье и Кройков получил увольнительную до вечера, а вместе с ним, конечно, и Сеня-студент. Студент сидел на уличной тумбе и зарисовывал одну из костельных башен, но, увидев меня, подошел. Кройков сказал, что они воевали на Буге, затем под Хельмом, под Люблином.

---

* Символический знак Сопротивления и Победы.

— И как?

— На Буге в бедро схлопотал, но легко.

Я приметил еще один орден Красного Знамени на его гимнастерке. Был орден Красной Звезды и у Сени.

Мы свернули на небольшую улицу. Кое-где, как бы с оглядкой, лениво, с прищуром, будто бы невзначай открывались лавчонки. Точильщик бродил по дворам, выкрикивая нечто пронзительное, видимо, соответствующее нашему «точу ножи, ножницы, бритвы правлю!».

Я увлек моих комбатантов в писчебумажную лавочку, на витрине которой виднелся узор авторучек и паркеровских чернил: да, это было именно то, о чем я мечтал всю войну, в дорогах и на биваках.

Хозяин с восторгом встретил нас, он капельку говорил по-русски. Сбежались его домочадцы — мы были первыми русскими, что зашли к нему в магазинчик. Он выбрал мне отличную авторучку и чернила на ять. И еще записную книжку в сногсшибательном переплете. Он отказался взять деньги. «Немецкие марки — тьфу! — сказал он.— Польские злотые колеблются в котировке, а русский рубль,— деликатно добавил он,— слишком дорог, чтобы расплачиваться за такую безделицу». Кройков мгновенно нашел решение. Он дал хозяину банку тушенки, и тонкий вопрос о валюте уладился сам собой.

Тем временем в лавочку поднабились люди, стремясь поглядеть, что покупают советские и какие деньги дают. Зазвучали вопросы. Их задавали наперебой, а хозяин, сбиваясь и путаясь, переводил.

Как Советы относятся к Англии? Можно ли продать ресторанчик? Что думает Рузвельт о вступлении красных войск в Польшу? Что скажет папа? Есть ли бог? Придут ли товары? Существует ли вечная жизнь?

И тут во всю мощь проявил себя Кройков. Он ответил на все. Он весь пылал, наслаждаясь этой большой и важной работой.

Он сказал, что мы относимся к Англии положительно, но ее вклад в дело общей борьбы недостаточен, и что Черчилль должен это понять. Что ресторанчик продать нельзя, да и зачем его продавать, когда разумней отдать государству, потому что теперь, когда фашисты разбиты, наступит общественное питание и частные столовые отомрут. Помрет и частная, мелочная, унижающая человека коммерция, потому что отныне начнет торговать госторговля, и что товары уже в пути. О Рузвельте он сказал, что Рузвельт очень доволен тем, что советские воины гонят фашистов из Польши. Но, заметил при этом Кройков, вокруг Рузвельта множество интриганов и ему сейчас нелегко. На вопрос о папе Кройков возразил, что важно не мнение папы о Советской стране, а мнение Советской страны о папе. Если папа откажется от политики и сосредоточится на церковной службе, то и Советская власть не будет против него возражать. На запрос о боге Кройков сказал, что бога, конечно, нет, а значит и нет вечной жизни. Но вместо божьих законов существует прекрасный земной закон, согласно которому не следует быть той овечкой, которую слопает волк, а надо быть той овечкой, которая даст волку в рыло. И что зачем нам загробная жизнь, если вопрос заключается в том, чтобы сделать счастливой жизнь на земле и, в частности, здесь, в этом городе.

Тут прозвучали аплодисменты, и мы вышли из писчебумажного магазинчика сопровождаемые толпой, которая и на ходу, в тесноте все еще задавала вопросы.

Потом мы с часок погуляли по городу. Люблин красив, в нем нет шумливой самоуверенности, столь неприятной порой в городах. Я не заметил самонадеянности даже в знаменитом люблинском Замке, где сейчас лежали больные и раненые из гражданских и тихо шептались монашенки, опекавшие их.

Но Кройкову не нравились ни Люблин, ни Замок, ни все остальное. Все не нравилось ему в этом прогнившем западном мире. Улицы он называл дрянными, товары — плевыми, нравы — деляческими, одежду — хреновой. Он обожал свою родину, свою великую и прекрасную Советскую страну, обожал пламенно, всей душой, и все то, с чем он соприкасался здесь, на ином берегу, внушало ему неприязнь и досаду. Он обижался, когда мы с Сеней хвалили архитектуру костелов, ругал

нас, когда мы засматривались на прелестные особнячки в далеких зеленых аллеях, и чуть не расчертыхался со мной навеки, когда я объявил, что «шевроле» не хуже нашей родимой «эмки».

— И ты туда же! — сердито и горестно говорил он Сене.— Ну он, дьявол с ним! А ты? Боевой солдат! Сравнил — у нас и у них. Смехота! У нас магазин — это магазин, столовая — это столовая: простор! А тут? Повернуться негде. Толкаются, все в поту, мещанство, власть денег... А, кстати, на город нужно не с центра смотреть, а по-большевистски, с окраины.

— Да ведь и у нас на окраинах-то...— говорил Сеня.

— Так мы же отстраиваемся, чудак! — взрывался Кройков.— Ты планы читал?.. Дурень! А как одеваются, чего на себя напяливают. Анекдот!

— А мне вот нравится! — говорил Сеня.— И как одеваются и как строят... Я же все-таки архитектор... И как дамам руки целуют.

— Ну, брат! — ошеломленно гудел Кройков.— Дошел! Может, тебе и извозчики нравятся?

— Очень. И жалко, что их у нас нет.

— Так у нас же такси, балда!.. Значит, в общем, выходит по-твоему, что у нас хуже, чем тут? Так это надо понимать? А? Так?

— Кое в чем хуже.

— Ну знаешь, — говорил, совсем распаляясь, Кройков.— Тебя за границу нельзя пускать. Заболел Западом. Советский солдат, столько раз смотрел смерти в глаза, а принимаешь без критики, восхищаешься оболочкой. Уклон, честно скажу, уклон!

— Какой уклон?

— Какой? Такой, какого не надо!

Проходя мимо бедно одетых девушек, расчищавших улицу, Кройков и тут не удержался от политической деятельности.

— День добрый, девчата,— окликнул он их.

Девушки выпрямились, пересмеиваясь и поправляя волосы. Они не знали по-русски, но, как и везде, сразу нашелся доброхот, занявшийся переводом.

Кройков закурил трофейную сигаретку, отдававшую ментолом, с омерзением сплюнул и сказал девчатам:

— Скушно тут у вас, в вашем Люблине! Клубов нет, культурных мероприятий нет, простой человеческой дружбы нет. Каждый отдельно: свой домишко, свой огород... Всё небось к попу бегаете кропиться?

Он смешно показал, как ксендз кропит прихожан. Девушки прыснули. Кройков сказал:

— Наши девчата в России — одна на комбайне, другая — за токарным станком, третья — в университет. Надо религию, девки, бросать. Учиться надо, а то вас советские парни замуж не возьмут.

Доброхот, хотя и с запинками, перевел. Девушки снова прыснули, а одна из них, побойчей, сказала:

— Возьмут, пан офи́цер.

— Ан нет. Им надо с образованием.

Стал накрапывать дождь. Мы вошли в калитку какого-то большого особняка, миновали отлично прибранный сад и раскрыли дверь парадного входа.

3. Юбилей

— ...Еще будучи на студенческой скамье, наш дорогой юбиляр заинтересовался химизмом мышечных сокращений... Еще будучи аспирантом он подошел вплотную к синтезу биохимических соединений, ранее известных лишь в живом организме... Еще будучи...

Немолодой человек читал эту речь в зале научно-исследовательского института. Шло юбилейное торжество директора института Никодима Васильевича, знаменитого биохимика. Над сценой висел транспарант с лавровым венком: «Профессору Сретенскому — пятьдесят лет», а под плакатом за длинным столом возвышался президиум. И в президиуме — юбиляр.

Уточняю: в зрительном зале сидела Зина, семнадцатилетняя дочь юбиляра, только вчера приехавшая к нему в Ленинград из далекого города, чтобы экзаменоваться в университет. Эту дочь Зину (по обстоятельствам, не имею-

щим здесь значения) профессор не видел с рождения.

— ...Еще будучи кандидатом наук,— продолжал оратор,— он был увенчан тремя международными премиями и стал известен в ученом мире... Еще будучи...

В зале было много народа. Люди слушали. Но кое-кто как всегда позевывал. А кое-кто, я сказал бы, занят был даже флиртом.

Вот один из юных сотрудников института, с вихрами, в ковбойке, взглянул искоса на сидящую рядом Зину.

— А знаете, девушка,— сказал вихрастый в ковбойке.— Я вас тут никогда не видал. Вы из нашего института?

— Не из вашего.

— А откуда?

— А вам-то зачем?

— С биофизического?

— А вам-то что?.. Я актриса.

— Кто?!

— Я артистка кино.

— Боже милостивый!

Оратор. Еще будучи соискателем докторской степени, он обратился к химии брожения как к одному из важнейших процессов в живом организме. Эти работы принесли ему одну из ведущих лабораторий нашего института. Еще будучи...

А диалог Зины с соседом продолжался.

Сосед. Хорошо бы смотаться отсюда. Вас как зовут?

Зина. А вам-то что?.. Лора.

Сосед. Дадим, Лора, ходу!.. Погуляем по городу. Не люблю я этого юбиляра.

Зина (*не поняв*). То есть это кого?

Сосед. То есть это того! (*Указывает на Никодима Васильевича.*) Сухарь! Барбос! Бестолковый!

Зина (*озадаченно*). Но ведь его все тут так хвалят.

Сосед. Еще бы! Согнал паралитиков!

Аплодисменты заглушают их разговор, оратор завершил речь и сошел с трибуны. Аплодисменты усиливаются, к трибуне идет Никодим Васильевич.

Никодим Васильевич (*с кафедры*). Спасибо всем, дорогие друзья, кто пришел сегодня на мой юбилей невзирая на дождь. Правда, дождь летний и не грозит ничем, кроме насморка, но все же я ощущаю всю силу вашей привязанности ко мне как к директору института. (*Аплодисменты.*) Вы много и лестно говорили здесь обо мне, позвольте теперь, друзья, сказать кое-что о вас. Вы все прекрасные, превосходные, чудесные люди, отличные граждане, ученые прочных знаний и завидной морали. Но вас слишком много у нас в институте. (*Движение в зале.*) Чудовищно много! Конечно, в наше время ученый, к несчастью, не может работать один, в тиши своей фаустовской лаборатории. Но я согласен с теми умами, которые утверждают, что гигантские научные учреждения похожи на собрания шимпанзе, нажимающих вперемешку клавиши пишущих машинок. (*Сильное движение в зале.*) Пятьдесят процентов нашей с вами работы — это работа на суету. Я сторонник научного учреждения самых скромных размеров, избавленного от прекрасных, но лишних коллег. И я как директор сделаю все зависящее, дорогие друзья, чтобы вас здесь было поменьше.

Сильнейший шум и движение, но Зина и ее сосед не замечают ничего: они увлечены разговором.

Сосед. Вы сами-то ленинградка?

Зина. А вам зачем?.. Нет.

Сосед. Из Москвы?

Зина (*смотрится в зеркальце портативной пудреницы*). Нет.

Сосед. Из Одессы?

Зина отрицательно качает головой.

Сосед. С острова Врангеля? (*Оба так и покатываются от сдавленного смеха.*) Лорочка, есть идея! Махнем хотя бы в буфет. Уши вянут их слушать!

Никодим Васильевич (*с кафедры*). А теперь о себе. Ораторы, выступавшие здесь до меня, были единодушны в том, что я посвятил жизнь науке. Это правильно! Но правильно ли я поступил, посвятив жизнь науке,— вот в чем вопрос, особенно важный для юбилея. Нам с вами давно известно — и это единственное, что мы знаем наверняка,— что ученый, как и художник, должен быть

несколько чокнутым, он, как и художник, должен рвать логику, раздирать ее, следуя той простой истине, что дважды два равно четырем только для школяров. Так вот, я не решился на это. Или не сумел. Я был недостаточно полоумным, чтобы воистину стать человеком науки. В науке есть те, кто прошибает стены, и те, кто потом сто лет подчищает осколки. Так я из этих, из подчищал... И, следовательно, достоин ли я называться ученым, дорогие друзья, почтившие мой юбилей невзирая на дождь?

4. Кройков

Мы раскрыли дверь парадного хода и вошли в особняк. Это был превосходный люблинский дом, откуда, возможно, только вчера сбежал какой-нибудь крупный немец.

— Эй, кто тут живой-мертвый! — крикнул Кройков, держа автомат наготове. Сеня тоже снял автомат с плеча. И даже я вытянул из кобуры пистолетик.

Ни звука, дом пуст. По всему было видно, что никто не успел побывать тут до нас. На полу и на креслах валялось все то, что не смогли или не успели забрать хозяева: брюки, платья, белье и почему-то лекарства, невпроворот лекарств. С оглядкой, опасаясь минных ловушек, мы осмотрели верхние комнаты и спустились в большую нижнюю, по-видимому, столовую. Над креслом хозяина висел портрет Гитлера. По правую руку — Геббельс в кругу детей и жены. По левую — фотоснимки лугов, лошадей, озер и снежных вершин... Могли ли мы с Кройковым тогда подумать, что своими глазами увидим всю эту геббельсовскую семью сожженной, а Гитлера — пусть подложного (как выяснилось потом), но все-таки с пулевой дыркой во лбу?

— Ну вот что! — сказал Кройков.— Перво-наперво спички! Да чтоб я с этим гадом,— он кивнул на Гитлера,— в одной хате сидел?! Шалишь!

Сеня вытащил из кармана спички, Кройков скрутил жгут из бумаги и взялся за Гитлера. Тот горел нехотя, тлел, загасал. Но Кройков палил и палил.

Предав огню заодно и семейство Геббельса вместе со снимками всех этих подлющих лугов и вершин, мы отлично подзакусили. Подзакусив, разлеглись по кушеткам. Сеня уснул. Настроение было сытое. Я спросил:

— Слушай, Кройков. Тебе сколько лет?

Кройков сказал.

— И ты не был женат?

— Нет.

— И не собирался?

— А как же! Цельных три раза.

— Да ну?

— Ага! Так ведь как?.. За первой, в Архангельске, я полгода ходил.

Ходили они с ней в кино, в театр, в горсад, подолгу стояли возле калитки. Колол ей дрова, почистил печную трубу, полудил кастрюли. Носил гостинцы.

— Качественная была. Нос, ротик... И все меня обнимала. Сижу — обнимет, молчу — обнимет, скажу — обнимет...

Вконец развезло Кройкова, начисто раскиселился. Ходил и ходил и носил гостинцы и смотрел кино. А потом разжевал.

— Что разжевал?

— Что ей все одно кого обнимать, лишь бы замуж. А я этого не люблю.

— Чего?

— Быть болваном.

В другой раз надумал жениться мой друг Кройков, когда работал опалубщиком на Днепрострое.

— Эта лихая была. Развеселая.

И снова ходил Кройков, и снова лудил кастрюли, и снова дарил гостинцы. И не трогал, берег до супружества. И даже уже барак приглядел для семейных. Одно было плохо: он-то ее берег, а она гуляла со всеми.

— Когда я с ней — с другими таскается. Как брошу — ревмя ревет. Вернусь — обратно блудует. Вот так и плясали мы с ней. Уж очень я ее обожал — знаешь, как никого! Не было еще, товарищ газетчик, на свете такой любви.

И все-таки обрубил это дело Кройков. Отрезал любовь, какой не было никогда на свете. Пришиб в себе этот танец.

— Землю грыз, выл, кровью блевал, а при-

шиб... Ты не гляди, что я вроде рябой да мятый. Я, брат, железный!

А в третий раз собрался жениться Кройков на вдове, когда работал в одном из кубанских политотделов. Вдова была плавная, домовитая. С избой на отшибе. Жарила, парила.

— На завтрак яишенка, на обед щи. И совсем, товарищ корреспондент, я к ней притерся. А после расчухал, что замуж она идет потому, что одна спать боится. На отшибе-то. Так-то, брат! Ну и жизнь! А ты говоришь. Анекдот!

Я спросил:

— Стало быть, ты и на Кубани был?

— Я всюду был,— отозвался Кройков.

Он повернулся ко мне лицом.

— И вот что я тебе скажу, брат,— страсть сколько я повидал! Много хорошего, но и навалом, не буду брехать, плохого. Врать в этом деле не надо. Люди, они ведь как? Они ведь видят, где правда, а где вранье. Бывает, прикидываются, что верят, ан нет, не верят.

Он примолк. А я лежал и курил и думал о своих анекдотах. Ведь и меня обнимали, когда безразлично было, кого обнимать. И блудили, когда я любил. Ведь и ко мне ходила одна, потому что ей страшно было одной.

И много было еще со мной всего разного, где, не было ни любви, ни ненависти, ни измены, а так, текучка, поток.

— А как с Варварой? С той, под Москвой?— спросил я.

— На Варваре женюсь.

Мы долго молчали. Кройков спросил:

— Спать будем или поговорим?

— Давай говорить.

— Так ты писателем хочешь стать? — спросил он.

— Хочу.

— Не выйдет! — сказал Кройков.

— Это еще почему?

— Не знаешь жизни.

— Не беспокойся, знаю!..

— Не знаешь! — сказал Кройков.— Я ведь тебя насквозь вижу. И вообще все вижу, в этом беда моя. Рад бы не видеть, да вижу... И человека-то ты не знаешь — ни бабы, ни мужика... Как же тебе писать? Писатель должен все знать.

— Все знать, Кройков, писателю невозможно.

— А невозможно, тогда и писать не надо. Только буквы трепать!

Он закурил.

— Плюс — ума в тебе маловато,— проговорил он, отгоняя дым.

— Вот как? — мне становилось обидно.

— А ты в бутылку не лезь! — мирно сказал Кройков.— Вот мы с тобой редко когда видаемся, а сколько я тебе всего объяснил. Сколько я тебя умному научил!.. А ты меня? Ничему. Слушаю, слушаю — прет из тебя какая-то ерунда!.. Ты не серчай, я правду тебе говорю.

Он пустил клуб ментолового дыма.

— А ты-то сам себе нравишься? — спросил он.

— Да! — сказал я.

Кройков не ждал этого. Он удивленно взглянул на меня.

— Такой, как ты есть?

— Да!

— И чем ты себе так нравишься?

— Всем! — сказал я.— Умом своим нравлюсь. Лицом. Как жил, как живу!..

— Нет, честное слово? — спросил Кройков. Он был ошарашен.

— Да!

— А ты докажи! — запальчиво произнес Кройков.— Докажи, почему ты хорош. Только не торопись, а развернуто... Как люди доказывают... Докажешь?

— Зачем? Не желаю.

— Нет?

— Нет.

— Вот то-то оно! — торжествуя, сказал Кройков.— Не докажешь! Только и есть в тебе — «да и нет». А тоже — в писатели!

Он снова притих. Примолк и я в послеобеденных мыслях. Города не было слышно. Стояла привычная военная тишина: казалось, мир куда-то ушел и в то же время гремел тут рядом... И да и нет.

— Ну что замолчал? — спросил Кройков.

— Дремлю.

— Вот смотрю я на здешних,— сказал Кройков.— Да что они знают о нашей жизни?.. Да разве могут они взять в толк, что́ наши люди переворотили. Как жили. Что ели. Чего одевали. А бабы наши? Им ведь тоже хотелось, товарищ писатель, крендельшиновые кофты носить... Да, много у нас хренового, а покажи мне других людей, кто смог то сделать, что мы. И жизнь такую прожить, как мы.

— Тут ты прав.

— Я кругом прав,— возразил Кройков.— Вот и пойми, почему не люблю, когда мы здешнее хвалим. Это мы-то! Кто видел все!.. Ну, ладно, толкни Сеньку, пойдем!

5. После юбилея

Донесся звук открываемого дверного замка, и в темную прихожую своего домика на Васильевском быстро вошел после юбилейного заседания знакомый нам знаменитый профессор Никодим Васильевич. Зажег свет. Вбежал в столовую. Там на стуле дремала возле праздничнo накрытого на троих стола домработница Эльза Ивановна.

— Эльза Ивановна! — закричал Никодим Васильевич.— Зина не возвращалась?

— Какая Зина? — забормотала спросонок Эльза Ивановна.— Господи, я кажется придремнула. Ждала, ждала, прилегла на минутку...

— Я вас спрашиваю, где Зина?! — гаркнул Никодим Васильевич.

— Позвольте, разве она не с вами? — спросила Эльза Ивановна, зевая.

— Я искал ее целый час по всему институту. Ее нигде нет.

— Придет, ничего с ней не станется,— сказала Эльза Ивановна, еще раз зевнув.— Нашелся какой-нибудь кавалер.

— Какой кавалер?! — завопил Никодим Васильевич.— Послушайте, я волнуюсь, я не знаю, где моя дочь, а вы молотите ахинею. Девочка только вчера приехала в Ленинград, никого не знает...

Эльза Ивановна стала выходить из своего дремотного равновесия.

— Ах, вот как! — проговорила она.— Спасибо! Я ждала вас, хотя мой рабочий день окончился в семь. Я три часа готовила вам и вашей дочери ужин...

— Какой кавалер?! — закричал Никодим Васильевич.

— Как вы со мной разговариваете! — вспылила Эльза Ивановна.— Я немедленно ухожу!

— Куда?

— Домой. Не желаю ужинать с вами и с вашей дочкой.

— Какой еще, к дьяволу, кавалер?!

Эльза Ивановна накинула плащ и вышла, яростно стукнув дверью. Профессор остался один на один со столом, накрытым на три прибора. Он нервно зашагал по комнате, все время останавливаясь и прислушиваясь. Что-то зашумело на улице, Никодим Васильевич рванулся к крыльцу, распахнул дверь. Но это была не Зина: мимо с посвистом промчался подросток. Профессор ударил себя кулаком по затылку, воротился в комнату и опять зашагал. И вдруг снова застыл: два голоса у калитки. Кто-то стоял там, донесся легкий и быстрый смех. Никодим Васильевич распахнул окно и радостно крикнул: «Зина!» Нет, это была не Зина, а нечто совсем другое, тоже женское, судя по мелькнувшему платью, но толще и тяжелей.

— А, чтоб вы пропали! — крикнул профессор по адресу этих двоих и захлопнул окно с такой силой, что вздрогнул дом.

И уселся за праздничный стол, охватив макушку руками.

Послышался звук открываемого замка. Профессор поднял глаза. Впорхнула Зина.

— Наконец-то! — воскликнул отец. — Я тут с ума схожу!

— А чего? — в недоумении спросила семнадцатилетняя Зина, снимая платье и накидывая халатик. Она так и светилась жизнью. Силой и радостью жизни.

— Как чего? Куда ты исчезла? Первый час ночи! Где ты была?

Она подошла к столу и наколола на вилку сардину.

— Ой, вкуснота... Угомонись. Чего ты кричишь? Я просто гуляла.

— С кем?

— С одним мировым гражданином,— сказала она, смеясь.— Он из твоего института. Такой лохматый. Его зовут Коля,— добавила она, улыбаясь.— Слушай, а ведь тебя не любят.

— Где?

— В твоем институте. Говорят, что ты неуживчивый. И бестолковый. А может, ты, правда, такой? Вот не думала. По-моему, ты просто тюфяк.

— Зина! — проговорил отец.— Родная моя! Славная моя! Доченька!.. Я понимаю, что то, что я говорю — нетактично. Может быть, грубо... Но пойми, ты уже взрослая девушка, тебе надо быть осмотрительной... Ну как бы тебе это объяснить... Видишь ли, взрослая девушка...

— Милый мой,— откликнулась дочь. Теперь она ела телятину.— Я все знаю о взрослой девушке. И вообще знаю все. И ты за меня не тревожься. Я не с придурью и не промахнусь... А почему такой грандиозный пир? — она, очевидно, только сейчас обратила внимание на украшенный стол.— Ах да! — воскликнула она, хохоча.— Сегодня же твой юбилей!.. Ну, ладно, мир... Давай-ка я тебя поцелую...

6. Кройков

В студеную пору я вылетел из Москвы и прибыл в штаб, стоявший в Праге — предместье Варшавы. Редакция поручила мне написать очерк о думающем боевом командире. Начальник штаба дал мне обширный список на выбор. Уходя, я спросил начальника — не в его ли подразделениях состоит старший сержант Кройков, о котором мне доводилось писать в газете и которого я бы снова хотел повидать в тех же целях. Ну, что ж, ответил начальник, не думаю, чтобы встретились возражения: сержант недавно снова прославился в боях на подходе к Висле.

Он позвал офицера связи, который шел в полк, и поручил ему проводить меня.

Стояло затишье. Мы двинулись по улицам Праги Варшавской в открытую: ни стрельбы, ни бомбежек. Шли, словно в мирное время, по тротуару. Проводник попался мне молчаливый — дело довольно редкое на войне. Чтобы хоть как-нибудь расцветить эту немногословную прогулку, я спросил его о Кройкове.

— Солдат дельный,— откликнулся мой проводник.— Но крупнейший трепач.

— О чем же он треплется?

— Обо всем.

Близ Вислы офицер связи остановился и, мотнув головой в небольшой переулок, произнес еще пару слов:

— Второй дом направо, по лестнице вверх.

Мы откозырялись с удалым разворотом ладоней, как в те дни козыряли на фронте, и он растворился в редком дожде.

Я прошел в переулок, отсчитал второй дом, вошел в дверь с металлическими табличками былых жильцов, взошел по ступенькам вверх и крикнул:

— Кройков!

Как всегда, он встретил меня тепло. Мансарда, где он разместился, имела отличный обзор берегов и Вислы, куда, нацелясь, глядел пулемет. Студент Сеня отсутствовал — он стал лейтенантом, и его назначили в другой полк. Вместо студента был придан Кройкову другой напарник — бывший кучер райпрокурора.

— Пустой человек! — объяснил мне его Кройков.

Он добавил, что отпустил кучера в медсанбат, куда тот бегал ставить банки на грудь от простуды. Тайный же смысл простуды, как открыл мне Кройков, состоял в том, что кучеру приглянулась сестричка Клаша.

— Пускай моционит! — мирно сказал Кройков.— Человек! Порожний, а все ж человек.

Мы позавтракали. Вернулся напарник-кучер и забалаболил о том, как он работал у райпрокурора и какие произошли в момент его деятельности кражи, растраты и изнасилования.

— Ладно, побудь! — обратился к нему Кройков.— Мы сойдем в палисадник.

Мы спустились и сели на голубую скамейку. Было всего четыре часа, но уже смерка-

лось. Все окна домов были темные, все было не населено, ни смеха, ни разговоров. Не было даже собак, только кошки. И далеко, на том берегу, в Варшаве, багровые волны ходили по облакам. Дождь перестал, стоял влажный холод.

— А знаешь, жалуются на тебя,— сказал я.

— Это за что же?

— Большой говорун!

— Я? — изумился он.— А как же без разговора? Без разговора — беда! Было б об чем говорить!.. Хочешь, я тебе факт расскажу?

— Факт? Давай.

— Жили, понимаешь, у нас в Архангельске муж с женой. Жили, хорошо жили. Он работал, она работала. Десять лет жили. Слышь?

— Слышу.

— И вот поди ж, получили вдруг вместе путевки. Поехали на курорт. Приехали, пошли гулять. Гуляют, гуляют, а говорить им промеж себя не об чем. Что за черт! За обедом — не об чем. Пообедали — не об чем. Вечером — не об чем. Батюшки! Как же так — десять лет жили, детей вырастили, в первый раз весь день вместе, с глазу на глаз, курорт тебе, солнце, воздух, а весь день будто в лихоманке: только и делают, что разыскивают, об чем бы друг с другом поговорить. Сперва удивились, а после скумекали, что этак и спятить можно. Помаялись дней пяток и обратно в Архангельск.

— И как?

— Ничего. Живут, на курорт не ездят... Нет, как же не поговорить! — повторил серьезно Кройков. — Без разговора — какая жизнь? Сбрендишь!

Он закурил, запалив спичку в рукаве шинели. Выпустил дым, потянулся.

— Люблю я, товарищ, сумерничать,— сказал он.— Вечер люблю. Сядешь, подышишь, и все притихнет в тебе. Словно сапоги снял... Скажи, ты материалист?

— Ну, материалист.

— И я... А об счастье думал?

— Об чем?

— Об счастье.

— Ну, думал.

— И я.

— И что ты надумал?

— А то, слышь, что с этим делом опять же не так-то просто. Конечно, оно чего лучше, когда человека накормишь, оденешь, водопровод ему проведешь. Первейшее дело! Первейше жить будет!.. Но счастье, товарищ писатель, это — как бы тебе втолковать — штуковина повострей. Побешеней!.. А вот — что?

— А ты счастливым бывал?

— Я-то?

— Да.

— Я-то бывал.

— Ну, и что это?

— Не знаю,— ответил, порывшись в сердце своем, Кройков.— Только знаю, что не штаны и не водопровод... И знаешь, чего я еще надумал.

— Чего?

— Надумал я, милый, что человеку вовсе не надобно слишком счастья. Нынче — счастье, завтра — счастье — это, брат, все одно, что каждый час мармелад жевать... Слышь, что ли?

— Слышу.

— Приметил я, что когда у человека нет горя, он сам себе его выдумает. Душа просит. Видно, есть тут какой закон. Это я тебе как материалист говорю... Без горя, надо быть, тоже жить нельзя. Очертеет!

За рекой что-то вспыхнуло, кинулось в облака, погуляло, исчезло.

— А ты не дурак, Кройков! — сказал я.

— Ого! — сказал он.— Все вижу, да не все говорю. И не всем.

И стал рассказывать, где он был и что видел в жизни. И выходило действительно, что видел он много: и горы и море, и плавал он и летал, и погибал и спасался, и радовался и тужил, и слушал и сам говорил, и советовал людям, как жить. Работал разнорабочим и мастером. Бывал и начальником.

— А трудно начальником быть?

— Мне не трудно.

Он рассказал, как пошел на войну, и тут еще больше навидался всего, и еще пуще слушал и говорил и советовал людям, как жить. Да вдруг где-то в окопах под Минском понял, что все люди разные и каждому ну-

жен свой особый совет, да, может, такой, какого еще никто никому никогда не давал на свете. И уловил, что советовать — это не самое легкое, а самое трудное дело. Все люди разные, ухватил он, да и каждый из них не всякий день одинаковый.

— Смотря откуда на человека глядеть. Рядом стоишь — один, а с крыши — другой,— сказал мне Кройков.

Небо вспыхнуло, вверху над деревьями прошел странный шорох. Грохнул снаряд, все вокруг заходило.

— Силен! — сказал Кройков про снаряд.— А ведь было со мной в сорок третьем, что думал — шабаш. Под Курском. Шарахнуло метрах в двух.

Мина рванула тогда в двух метрах, Кройков упал. Но повезло: сильно ранило только в руку. И малость в затылок. Кройков очнулся, встал, шагнул, упал, снова встал, упал, встал и поплелся. Он шел в медсанбат с другим раненым, попавшимся по пути. Они шли, пошатываясь, поддерживая друг друга, стянув свои раны бинтами из индивидуальных пакетов. Они шли в теплой июльской тьме, звездное небо сияло над ними, тонкий протяжный ветер холодил их лбы. Под ногами была пыльная, мятая, изрытая, изрезанная земля, за которую шел этот страшный бой и которая лежала сейчас в лучах неприступных звезд. Россия.

Они пришли в медсанбат, и тут только Кройков спохватился, что не знает, где его партбилет. Он хлопал себя по карманам, ахал, растерянно рылся в нательном мешочке из ситца — нет партбилета! Потом вспомнил, что спрятал его в сапог. Извлек: потрепанный, погнувшийся по краям, измазанный набившейся землей. Продул, отряхнул, завернул в марлю.

— Вот, было, совсем партбилет потерял! — облегченно и весело сказал он санитару.— Аж пóтом прошибло!

Санитар удивленно взглянул на него.

— Так ты, выходит, партийный?

— Партийный,— хмуро отрезал Кройков.— И что?

— Да уж непохож,— засмеялся санитар и подмигнул медсестре.— Какой-то неслаженный. И по личности и по разговору.

— Личность как личность и разговор как есть разговор! — сердито отозвался Кройков.

...Прошло четверть века с той беседы на Висле, и вот недавно и я подумал, что мне шабаш. Я остался один в квартире, ночью меня прихватило, в горле встал ком, я забарахтался на кровати, дыхание остановилось.

— Смерть! — подумал я, каменея.

Но тут же дыхание пробило засевший ком. Стало легче. Остался только свист в горле. Потом свист исчез, но сердце еще металось.

Я затребовал неотложку. Приехал белый, сильный, веселый доктор и долго прислушивался к тому, что испуганно колотилось в моей груди.

— Так! — сказал он.

Он выслушал мои легкие, сделал укол.

— Вам сколько лет? — спросил он.

Я сказал.

— Так, так! — сказал он.

И я понял, что отплясался. Что пришло мое время, мой срок прощаться со всем, что я видел, умею и знаю. С этими лампами, окнами, потолком. Со всем, до чего я добрался в людях. С простым и неразрешимым. С любимым и ненавистным.

Я вдруг отчетливо ощутил, что пора осознать себя не в жизни, а в прощании с жизнью.

Надо прощаться! Но странное дело, я и сейчас не чувствую старости. Напротив, мне кажется, что только теперь я стал работать по-настоящему, что никогда душа не была так свободна, рука так прочна.

Мне даже мерещится иногда, что это не исход, а начало.

Но это исход.

Что ж, надо прощаться, дружок, надо прощаться.

...Итак, мы сидели тогда с Кройковым у Вислы. Вовсе стемнело. Деревья ушли, все ушло, цветы растворились, остались мы и скамейка.

— Кройков! — окликнул я.

— Ну?

— А помнишь, как ты хотел о всех советских людях писать? О каждом в отдельности.

— Ну, хотел... Не выходит.

— Почему?

— А бес его знает! — без охоты сказал Кройков.— Чтой-то уж больно много. Да и сноровки нет. Надо бы книжкой разжиться о том, как писать... Ну, я пошел! — сказал он.— А то кучер впотьмах беспременно уснет, сколько его не собачу!

Мы расстались, я отправился в штаб. Что-то опять взыграло вверху, всколыхнулось, всплеснуло, опрокинулось в облака, стушевалось. Стоял сильный, чистый, спокойный запах — сплав морозца и прелых листьев. И вдруг тихо и неумело, будто примериваясь и смущаясь, пошел первый, ребяческий снег.

...Надо прощаться, дружок, надо прощаться.

7. В газете

Пасмурной осенью 1939 года, в дни воссоединения Западной Белоруссии, я жил с неделю в городе Волковыске, в армейской газете.

Мы ночевали в четвертом классе бывшей польской мужской гимназии, где помещалась редакция. Парты были отодвинуты к стене, на кафедре учителя стояли две пишущие редакционные машинки, на стене в коричневых рамках виссли гравюры, изображавшие историю Ягеллонов.

По утрам сотрудники редакции уезжали в воинские части и возвращались только поздно вечером. Усевшись за парты, они писали очерки, заметки и фельетоны. Редактор, поместившись за кафедрой, выстукивал передовицу на портативной машинке «Ремингтон».

Все это были отличные ребята, настоящие военные корреспонденты. Они совершали обходы частей и возвращались пропахшие влагой осенних дорог, взбудораженные, краснощекие, говорливые и голодные.

В полночь, закончив работу в редакции, сотрудники стелили одеяла на полу, снимали сапоги, подкладывали под головы шинели и укладывались спать. Но спать не хотелось. Чрезвычайные впечатления гнали дремоту. Споры, рассказы, смех.

Наконец завхоз Петров стучал сапогом о парту и провозглашал:

Полночь пробило давно,
На дворе совсем темно.
Не пора ль, детишки, спать
И трепаться перестать?

На что сотрудники отвечали густым, протяжным хором:

Мирный сон смежает очи,
Спи, отец, спокойной ночи!..

После этого ритуального песнопения, завхоз босиком брел на цыпочках к двери и гасил электричество.

Сон. Тишина.

Засыпал и я. Я не захватил с собой из Москвы одеяла и теперь спал на двери, снятой с петель. Дверь была желтая, с металлической рельефной резной табличкой: «второй класс». Шесть ночей подряд треклятая табличка ножом впивалась мне в спину. Вот попадется же этакая чертова дверь!

Секретарем редакции был двадцатипятилетний Миша Король. Он вставал раньше всех и ложился позже всех. В его обязанности входило великое множество всяческих дел: руководство наборщиками, проверка правильности цитат, верстка номера, уборка веником помещения, заведование походными томиками Шолохова, Маяковского и Салтыкова-Щедрина, откуда очеркисты черпали материал для эпиграфов. А также общее руководство редакционной полуторкой, которая вечно нуждалась в ремонте, камерах и бензине.

Из всех этих многотрудных обязанностей Миша любил только одну: работу журналиста.

Он бывал подлинно счастлив, когда удавалось на день освободиться от хозяйственных и организационных забот, вырваться из Волковыска, уехать в воинские части с тетрадкой и вечным пером. Он уезжал на рассвете, пропадал весь день и, возвратившись к ночи, садился за парту писать очерк.

Он писал обо всем: и об осени, и о дороге, и об осенних деревьях, и об осеннем солнце, и о зайце, мелькнувшем в поле, и о сумерках, и о первых вечерних огнях на далеком холме. Писал отчаянно, самозабвенно, хотя и знал, что редактор все равно вычеркнет все эти описания. Но не мог обуздать себя.

Покончив с пейзажами, он приступал к опи-

санию людей, которых повстречал, описывал их подробно и горячо, перемежая эти рассказы мыслями о жизни и смерти, о столкновении двух миров, двух жизненных идеалов, столь причудливо соприкоснувшихся в этом походе.

Наконец, исписав страниц шесть, он ставил точку и отправлялся к редактору.

Редактор Степанов брал в руки красный карандаш, не спеша очинивал его карманным ножичком червленого серебра с выгравированной надписью «Крым» и спокойно вычеркивал и осень, и зайца, мелькнувшего в поле, и первые вечерние огни, и мысли о жизни и смерти. Из шести страниц оставалась заметка в пятнадцать строк, начинавшаяся словами: «Сегодня в Н-ской части общее собрание бойцов заслушало сообщение о подвиге бойца Панченко» и кончавшаяся так: «Решение приветствовать тов. Панченко от лица собравшихся было принято единогласно».

Миша молча и горько взирал на эту операцию — воинская дисциплина не позволяла перечить редактору. Однако, укладываясь спать, он неизменно жаловался своему другу очеркисту Ефимову на то, что редактор вычеркнул самое лучшее в очерке, самое крупное и блестящее. Ефимов не соглашался.

— Послушай! Ведь это — вода. В газете и так мало места.

— Какая вода! — возражал Миша.— Это пейзаж, настроение. Надо ломать шаблоны. Журналист должен обобщать. Ты эмпирик!

— Пусть я эмпирик,— говорил очеркист,— но в газете нет места для общих фраз. Зачем бойцу твое описание дождя, когда он круглый день шагает под этим дождем. Дождь опостылел ему, пойми. Дай ему главное. Пиши сжато, отметь простое, но принципиальное.

— Значит, ты отрицаешь полезность широких мыслей в газете? Значение сосредоточенности? Однако Энгельс...

— Знаешь, что, Миша,— говорил очеркист Ефимов,— давай, брат, не загибать. Я люблю Пушкина не меньше, чем ты, однако в данный момент мы пишем не стансы, а заметки для боевой армейской газеты. Художественная литература тем-то и отличается от публицистики...

— Ты скажи лучше, чем публицистика близка к художественной литературе!..

Так начинался спор. Он длился долго и вовлекал понемногу весь состав редакции, мирно дремавший на полу в этот поздний час. Спор становился все пламенней и бурливей. Имена Белинского, Добролюбова, Гейне, Байрона так и свистели в воздухе. Что есть искусство? Что есть красота? Что такое талант и что такое бездарность? Как пробить эту косность обслюненных слов, эту тусклость привычных страниц, засиженных перьями людей бесталанных, чванливых? Как заставить фразу пылать, страницу неистовствовать? Иссечь бессмертную книгу, зорче которой не было книг на свете? Отразить все характеры, темпераменты, нравы, большое и малое, короткое и протяжное. Расшевелить человечество. Заставить его рыдать и смеяться.

— Как?

Наконец завхоз (единственный, кто дремал, невзирая на шум) просыпался, разыскивал свой сапог, стучал им о парту и провозглашал:

— Полночь пробило давно, на дворе совсем темно...

На что протяжный хор спорщиков отвечал:

— Мирный сон смежает очи, спи, завхоз, спокойной ночи!

Завхоз поворачивался на другой бок и засыпал. А спор продолжался.

— Как?

8. Кройков

Двадцать девятого января войска Первого Белорусского фронта вступили в Германию. Вскоре границу пересекли и мы — три спецкора «Красной звезды».

Стояла дряблая, грифельная зима срединной Европы, вокруг была мелкая ель, шел сырой снег, и поперек границы вздувался под ветром транспарант: «Вот оно, логово фашистского зверя!» Рядом стоял шалашик контрольного пункта, возле него две регулировщицы штопали, сидя на врытой в землю скамейке, чулки. И несколько наших солдат в орденах, медалях и с автоматами пили из русского чайника русский чай.

Контрольный пункт растворился в тумане, и вот в первый раз после стольких дорог мы ехали по дорогам Германии, а кругом был все тот же ельник с редкой сосной, и если остались дома в деревнях, то каменные, и если стояли в целости крыши, то это были железные крыши. И если мелькали сараи, то это были сараи из кирпича.

Мы приехали в город Ландсберг, где и базировались во все время боев под Кюстрином и на Зееловских холмах. А потом перекочевали поближе к Берлину. С каждым днем все плотней подходили к нему наши войска, и каждый день, а затем по два и по три раза в день мы посылали в редакцию телеграфные описания боев.

Сперва бои шли в пригородах с их мелкими домиками, гаражиками, высокими соснами, широкими окнами, асфальтовыми дорожками и черепичными крышами, откуда постукивала апрельская капель; затем — на окраинных улицах, на канале Тельтов, где уже отчетливо пробивались черты огромного города с его тяжелыми зданиями, гранитом, железом, сталью, речными подъемными кранами, церковными башнями и памятниками прусских военных, ученых и канцлеров с их свитками, шпагами и треуголками.

Собрав материал для газеты, мы спешили обратно — поселки, квадратные площади рынков, рекламы спичек и сигарет и грозные, во всю стену, немецкие надписи о шпионах: «Тсс.. Тебя слушают!» Под надписью фигура мужчины в мягкой шляпе и с длинной тенью, простирающейся на тротуары и в облака.

Во время боев за Берлин мы жили в предместье, в квартире немолодой немки в пенсне, чей муж, как кажется, все еще воевал, или был уже мертв, или, возможно, куда-то смотался. Немка глядела строго и все что-то мыла и приводила в порядок и просила нас вытирать при входе подошвы о коврик, убирать за собой и не раскидывать галифе по дивану и стульям. Каждое утро она надевала брюки и плащ и отправлялась на улицу, к подворотне, чтобы узнать новости.

И вот тогда-то я снова встретил Кройкова, на этот раз в штабе армии.

Я бывал в этом штабе не раз, когда он стоял по лесам и деревням России, а развязка войны была далека, как луна. Я помнил его таким, как видел тогда,— землянки, рыжая хлябь, штабные машины, прикрытые хвойными лапами, биение движка, раскладушки, разноцветные провода на кольях и по деревьям. Да блиндажики узла связи, где всегда было тепло, кипел чайник и в горькой дымке сидел какой-нибудь лейтенант, потешавший связисток.

И туманные весны, и снежные зимы, и темные гимнастерки, и безрукавки на бараньем меху.

Теперь все было совсем по-иному. Штаб стоял в высоком особняке с картинами, саксонскими гобеленами, жалюзи, подстриженным садом, бездействующим фонтаном, высохшим бурым бассейном для плавания, весенним смутным газоном и женскими статуями, стыдливо прикрывавшими наготу.

Вот в этом берлинском саду, где кроме статуй стояли и пулеметы, я снова встретил Кройкова.

Его прислали сюда из дивизии на грузовике с грудой папок — чей-то архив, захваченный на Александерплац.

Кройков был свободен до вечера, я повел его к нам на квартиру. Хозяйки не было дома, но все так сверкало, так было пригнано и притерто, что даже Кройков, кряхтя, снял сапоги.

— Ах скоты, ах убийцы! — сказал он при этом, адресуясь к владельцам квартиры.

Я повел его по комнатам. Сперва мы пошли на кухню, где рядами стояли кастрюли и сковородки и висели на стенах ножи, сбивалки, картофелечистки и много разных тарелочек и много узорных салфеточек всех сортов.

— Ой, мерзавцы! — сказал Кройков.

Затем мы пошли в спальню, где все было взбито, кисейно и светились желтые занавески и обои в ромашках и васильках.

— Ах бандиты! — сказал Кройков, побледнев.— А? Змеи!

В уборной покойно и в меру гудела вода, висела гравюра с изображением скромно одетых людей, внимающих музыке, и на под-

ставке вверху мерцали банки, склянки, щетки для чистки, мытья, протирки, взлохмачивания и приглаживания.

Вернувшись в столовую, мы сели в кресла, и Кройков вызывающе взгромоздил на диван свои фронтовые ноги в серых армейских носках.

— Расшибить бы тут все! — яростно сказал он.— Как они у нас!.. Эх, тюти мы, тюти!

На ломберном столике лежал семейный альбом. Кройков, запалив махру и густо дымя, стал сердито его перелистывать. Тут были карточки еще времен Вильгельма Второго: немецкие дядьки в усах, с бакенбардами, в канотье, гольфах, чулках и высоких крахмальных воротниках. Были и более поздние: за столом, в саду, за пивом среди хризантем и роз.

— Разукрасились! — проговорил Кройков.— Вздернуть их всех!.. Тюфяки мы!

— Ну, не всех же вешать,— заметил я.— Надо кое-кому и простить.

— Слышь, ты! — остервенело сказал Кройков.— Ты мне эти слова брось: на всю жизнь поругаемся! Они нам прощали? Вспомни, что они с нами делали? Ты думаешь, я забыл? Я ничего не забыл!.. Растяпы мы! Лопухи!

Вслед за пивом шли карточки молодоженов — стыдливые новобрачные начала века, разбитные — времен инфляции, надменные — гитлеровских времен. И много военных. И множество невоенных, однако в мундирах. И без счета булавок на галстуках и значков на лацканах пиджаков.

— Эх, Россия! — горько сказал Кройков.— Эх, Россия, Россия! До чего ж мы отходчивые. До чего ж прощающие! Этого у нас хоть печку топи!.. Сколько же они людей истерзали! Как напоганили! Отплатить бы теперь полной мерой, я этого часа четыре года ждал... Ан нет, нельзя, не позволено, видите ли... Шляпы мы, шляпы!

Он отложил альбом. Прислюнил махру. Вздохнул.

— Знаешь, а я ведь недавно Варвару встрел,— вдруг сказал он.

— Да ну? Где?

— В Варшаве.

— И как?

Он почесал подбородок.

— Да что-то не то,— проговорил он.

— Как, не то?

— Встрелись — не то. Посидели — не то. Пообнялись — не то... Будто что отломилось. А ведь так приглянулась мне под Москвой!.. Как это понимать? Что молчишь? Может, совести во мне нет?

— Успокойся, Кройков,— сказал я.— Нет бессмертной любви. Только одна загибается враз, а другая — годами, теплится, охает, жалуется, скулит.

Он внимательно посмотрел на меня.

— Может, и так,— возразил он.— А может, не так. Ты не думай, что умней всех. Так, из средненьких!

Он встал и, как был в носках, подошел к обеденному столу и без спеха, внимательно осмотрел и опробовал, как он сработан — его тумбы, шарниры, вставные доски. Затем подошел к буфету и столь же внимательно, строго, не выражая ни желчи, ни одобрения, проштудировал и его.

Потом снова сел в кресло и опять запалил махру.

— Да, милок! — сказал он.— Кабы не эта война, ничего кроме нашего так бы и не повидал!.. А теперь? Все узнал, везде побывал. Сколько разного насмотрел, об чем никогда и не думал... И охота еще смотреть. Что это, а? Жаден я на глаза, что ли?

Он вытянул ноги, притих. Я остался один со своими мыслями. Я думал о том, что вот он, конец войны. Непостижимо, как быстро все кончилось, думал я. Пройдет месяц-другой, и уйдет из судьбы моей это странное и не очень понятное мне мое «я» в погонах майора, с портупеей и в сапогах, снабженное продовольственным аттестатом, гоняющее по фронтам, проворное, торопливое, вечно пишущее и вечно бегущее на телеграф. Боже мой, боже мой, думал я, какое же это было время! Какое время... Что за смешение людей, вагонов, дорог, раздумий, подвигов и отчаяния, вперед и вперед,— думал я, сидя в этой берлинской квартире,— машины, бомбежки, пожары, ночевки в избах, амбарах, окопах, пак-

гаузах, на переправах, в овечьих загонах, в степи. Что за годы! Что за вместилище страстей, смерти, движения, тишины — всего, что извечно отмерено человеку, но что было стиснуто до пределов мгновения — спрессована смерть, спрессованы крик, безмолвие, страсть. И невозможно было поверить, что снова наступит размеренность времени и неторопливость души.

— Вот и шабаш войне! — сказал вдруг Кройков, не открывая глаз и словно прислушавшись к моей думе.— Ну и путь! Пошагал!.. А самое главное, брат, что напишут об этом в учебниках и школьники будут учить да двойки хватать. Сдадут экзамены, ну и ладно!.. Да и мы сами забудем! Ведь может быть?

— Нет, не может быть!

— Может! Ведь если не забывать, то и жить нельзя. Не вместишь. Придушит.

— Гутен таг! — сказала немка-хозяйка, входя.

— Гутен таг! — отозвался старший сержант Кройков и открыл глаза.

9. Счастливый брак

В этом волжском городе их знают почти все люди их круга и интересов. Милые, умные, добрые, бездетные Васюковы. Муж и жена. Оба служат, вместе ходят на выставки, в театр и кино. Всегда вместе.

Они обожают друг друга. Он зовет ее «ласточка», «зорька», «рыбонька», она его «папочка», хотя они однолетки. «Мы с папочкой любим друг друга так, словно вчера поженились...». «Мы с ласточкой всюду вместе. Даже книги друг другу читаем вслух вместе».

Ну и везет же людям! Ведь вот же есть на свете такая любовь!

Им завидуют все знакомые, даже те, которые достигли известной устойчивости в трудном деле супружества. И даже те, которым совсем хорошо.

В гостях Васюковы не раз обнимаются, не в силах себя удержать от ласки. И когда уходят домой, то между хозяевами начинается такой разговор:

— Ты слышал, что Васюков сказал? — говорит жена.

— Ну что?

— «Я двадцать лет целую Лизоньке ручку каждое утро. И двадцать лет сам хожу в магазины...» А слышал, что Васюкова сказала?

— Ну что?

— «Приду с работы уставшая, он все приберет, подметет, приготовит обед...» Живут же люди! Ну, обними же меня, пожелай хотя бы спокойной ночи!

— Сейчас, сейчас...

Но вот Васюковы приходят из гостей домой. Грязно, не прибрано, не застелено, не куплено и не приготовлено. Никто никому не глядит в глаза. Ни обеда, ни поцелуев. Застарелая скука вот уже двадцать лет.

Вся их гордость, вся сладость в том, чтобы другие считали их счастливыми. И чтобы завидовали. И чтобы пилили друг друга. И чтобы глотали горькие слюнки.

— Живите так, как мы с Лизой! Вот уже двадцать лет, как мы каждое воскресенье дарим друг другу цветы!

И чтобы жены твердили мужьям:

— А ты?

И чтобы мужья отвечали женам:

— А ты?

10. Кройков

— Гутен таг! — сказала немка хозяйка, входя.

— Гутен таг! — отозвался Кройков.

Хозяйка, сняв плащ и окинув холодным взором Кройкова, его валявшиеся на ковре сапоги и его походные ноги на плюше дивана, проследовала на кухню.

— Ничего! Потерпят! — сказал вслед Кройков, поймав ее взгляд.— Они у нас в избах нагишом ходили... Позови ее, пусть сварит обед.

Он вынул из своего боевого мешка хлеб, пакет сухого борща, два концентрата каши и пачку киселя.

Я привел хозяйку из кухни, сказал по-немецки насчет обеда и выдал продукты. Она ничего не ответила, только сняла и снова на-

дела пенсне. И это не понравилось моему другу.

— Чего она рожу корчит? А? Ведьма!

Я не стал переводить кройковских слов и отнес вместе с ней на кухню продукты.

— Подумать, они еще недовольны! — едко сказал, когда я вернулся, Кройков.— Пусть богу молится, что я с ней вообще говорю!

Потом мы долго сидели с Кройковым в креслах, поджидая кашу и борщ, и толковали о многом, первостепенном.

О том, как разумней перекроить мировую карту. Что делать с Германией. Как будет с союзниками. О геройстве и малодушии. И даже о том, в каких семьях лучше — с детьми или без детей.

Наконец хозяйка, строго блестя пенсне, с достоинством принесла обед. Накрыла скатерть, поставила две тарелки, солонку, положила две ложки. Ушла. Кройков шумно хлебнул борща, подумал, снова хлебнул, опять подумал.

— Ладно, бес с ней! Скажи ей, пусть с нами поест.

Я снова пошел на кухню и перевел хозяйке, что русский сержант просит ее отобедать с нами.

Хозяйка взглянула на меня так гордо, что я без слов уяснил ее ответ.

— Не хочет! — сказал я Кройкову.

— Ох ты! — воскликнул гневно Кройков.— Она не хочет! Слышите? Она еще тут кобенится.

Снова мы стали хлебать борщ. И снова Кройков придержал ложку у рта.

— Знаешь, неловко как-то... Нехорошо. Она обед приготовила, а мы... Дай-ка я с ней поговорю.

Я еще раз привел хозяйку.

— Переведи, пусть с нами поест.

Я перевел. Немка сдержанно поклонилась и отказалась.

— Спроси — почему?

Я спросил.

— Я недавно обедала,— сказала хозяйка.

Я перевел.

— Ну, знаешь, пусть ваньку не вертит! — угрюмо заметил Кройков.— Тоже мне фокусы! Видел я, как они тут за двумя картофелинами стоят. С ночи. Скажи, пусть садится и ест. И чтоб дурака не валяла!

Я перевел, смягчив кое-что в переводе. Немка вздохнула, слегка облизнула рот и покосилась на кройковские сапоги, валявшиеся возле стола.

— Это еще чего! — крикнул Кройков.— А они у нас церемонились? Мочились в кастрюли, мерзавцы! — Он встал, отошел, ворча натянул сапоги, вернулся, взял ложку.— Наливай ей! — сказал он мне.— Тюти мы, тюти!..

Я извлек из буфета еще тарелку и зачерпнул хозяйке борща. Она села к столу, отказалась, помедлила, с достоинством взяла в руку ложку и стала есть жадно, взахлеб, не в силах сдержать себя.

— Ну, то-то же! — заключил Кройков.— Ах, ты, злыдень!

Съели борщ, навалились на кашу.

— Спроси, где ее муж,— сказал мне Кройков.

Я перевел и этот вопрос в том смысле, что, мол, русский сержант озабочен судьбой хозяина дома и тем, в какие края его занесло войной.

Хозяйка печально и безнадежно махнула рукой, на глазах ее появились слезы.

— Скажи ей, вот что наделал Гитлер! — приказал мне Кройков.

— Гитлер капут! — сказала хозяйка, уловив знакомое сочетание звуков и стремительно поедая кашу.

— Вот тут не поспоришь! — согласился Кройков.

И он стал ругать Гитлера, а я переводил. Он рассказал, как Гитлер мошеннически напал на нас. И как поначалу — Кройков признал это — у нас не все шло по маслу и Гитлер вбил себе в голову, да и вы тут вообразили,— Кройков оборотился к хозяйке,— что нам конец. Но не тут-то было! — сказал Кройков, а я перевел. — Не тут-то было, и вскоре Гитлер расчухал, на кого наскочил. Потому что он знал кое-что о русских танках и пушках, но ничего не знал о России. Об этом он ничего не знал.

И начав с такого вступления, Кройков

рассказал, не отходя от стола, всю историю Отечественной войны в самом сжатом очерке, по данным официальным и неофициальным. Он рассказал, а я перевел, о Сталинграде и Курской дуге, о сожженных немцами городах и замученных детях, о партизанах и зверствах гестапо, о нашей великой окопной жизни и о многом другом и удивительном и страшном, а также и о себе, Кройкове,— об этом очень охотно, подробно, без славословия, но и без хулы. О великом геройстве России. И о великих стонах ее.

Он говорил, а я переводил, а немка слушала и иногда отрывалась от еды и говорила: «Гитлер капут».

Однако когда Кройков завел речь о том, что немцы, вообще говоря, неплохие солдаты, хозяйка перестала жевать и, потеплев, оглядела нас и сказала, что Кройков — это сразу видно — хороший солдат, «айн гутер зольдат», и что побит Адольф Гитлер, но не Германия.

— Ну, ты эти штучки брось! — снова вспыхнул Кройков, а я перевел.

И еще долго переводил, сбиваясь и не поспевая, потому что Кройков пустился в обширные доказательства лицемерия и фальшивости хозяйкиной формулы.

— Спроси, кто ее муж? — наконец сказал он, завершив свой разбор.

Я перевел.

— Бухгалтер,— сказала она.

— Брешет! — мрачно отрезал Кройков.— Не может быть, чтобы бухгалтер в такой квартире жил. Небось биржевик!

Но вскоре неоспоримо выяснилось, что хозяйкин муж точно бухгалтер и что она, хозяйка, тоже бухгалтер, словом, хотя и не пролетарий, однако трудящийся человек. И тогда Кройков заявил, что и у нас бухгалтеры живут не хуже и даже получше и что вообще он видит в квартире хозяйки много дефектов, которых нет в квартирах у нас.

Я перевел ей эту оценку, она согласилась, что наши квартиры, наверное, получше, и снова принялась за еду.

Кройков расстегнул воротник гимнастерки, закурил, отделил от походной фляги стаканчик, отер его рукавом, подумал и нацедил перво-наперво даме. Хозяйка опять наотрез отказалась, потом зарделась и выпила. Мы поддержали. Выпили по второй, и Кройков заспорил с хозяйкой о судьбах Европы. Спор тоже шел в моем переводе.

Хозяйка сказала, что Гитлер, конечно, злодей, но что немцев всегда притесняли, отнимали у них все лучшее, старались загнать на задворки и не давали пространств, достойных их трудолюбия. И что никто из великих немцев не хотел воевать, ни Фридрих, ни Бисмарк, ни кайзер Вильгельм. Но приходилось идти на войну, чтобы жить. И что немцы смирный народ, который хочет добра всем людям.

Я перевел, а Кройков громко захохотал и сказал, что нагляделся в России на то, как фрицы хотят всем добра. И что плевал он на Фридриха с Бисмарком. На это немка ответила, что ведь и в немцев, в немецких солдат, стреляли в России из-за угла, когда они мирно сидели по вечерам и играли в скат или пили пиво. Тут мой Кройков аж зашелся от смеха и четко и коротко разъяснил немке разницу между агрессором и защищающимся народом.

И начался спор. И долго шел этот спор близ пылающего Берлина. Они шумели, гремели и внезапно договорились, что в принципе все хорошие люди — люди. Правда, и эта платформа показалась Кройкову весьма подозрительной, но, поморщившись, он махнул рукой и налил по третьей.

Мы взяли по третьей, и немка сказала, что русские ничего не знают про немцев. Бог мой! Майн готт! — сказала она. Кто только не обещал немцам счастья! Кайзер Вильгельм обещал им счастливую жизнь, когда они побьют Англию, Францию и Россию. Правые — когда они побьют левых. Левые — когда они побьют правых. Гитлер — когда победит евреев. И вот немцы били внешних врагов, били правых и левых и победили евреев, а счастья нет и не видно, сказала она. И ей уже не хочется счастья, а хочется только, чтобы вернулся муж и был рядом с ней и все бы наладил в доме и починил. И ничего ей

больше не надо и никого не хочется больше бить, сказала она.

На это Кройков откликнулся, что, мол, ладно, довольно об этом, не надо нюнить и жалобиться, а надо ждать, и муж, мол, вернется, если он не убит и не будет предан суду, как палач.

Настали сумерки, и как всегда в странных отблесках дня на душе отпустило и вроде как бы что-то изгладилось и отлегло. Мы съели кисель и запели. Немка свое и Кройков свое. Да и я замурлыкал свое.

Так мы сидели, а судьбы Европы шли своим чередом, и сошел вечер, и это был последний вечер перед тем днем, когда Гитлер подох в своей бетонной норе, покончив расчеты с жизнью.

11. Васильев

Зондеркоманда взяла их в лесу. Теперь они сидели в подвале в ожидании казни.

И только один из тех, кто сидел со всеми в подвале, не ждал казни: Василий Васильевич Васильев. Он выдал своих товарищей-партизан, и ему за это была обещана жизнь.

Есть ли необходимость рассказывать здесь о том, что чувствуют и о чем думают приговоренные к казни. Это во множестве раз описано, да и без описаний достаточно ясно и без труда поддается воображению. Заявлю лишь уверенность в том, что даже у самых сильных душа томится, взывая о жизни. И даже самый вещий из мудрецов не сможет в таком положении уйти от мысли, что жизнь его кончена и точка всему.

Тут были самые разные люди, и всех ждала смерть. И только Васильева она не ждала, она шагнула в обход. Здесь каждый по-своему прощался с жизнью, и только Васильеву не надо было ни с чем прощаться: он оставался жить. Он сидел тут вместе со всеми, делал все то, что другие, говорил обо всем, о чем говорили другие, но разница состояла в том, что всех действительно ждал конец, а он был посажен сюда всего лишь с той целью, чтобы не раскусили его измену. Ему предстояло жить. Хоть подло, но жить!

Поэтому на все в камере он смотрел как бы со стороны. Он как бы существовал в подвале со всеми, кто находился там, и в то же время был вне подвала и вне их. Он притворялся, что думает о том, о чем все, шагал по подвалу, как все, часто ложился и снова вставал. Но он знал, что для них все это было взаправду, а для него — игра. Игра в близость смерти. Игра в ожидание. Мерзкая, но занятная игра. Словно некий дух ловкости и удачи, он витал над этим логовом смерти. И в этом была острота злорадства и любопытства.

И даже тогда, когда на рассвете их повели на казнь, было довольно жутко, но все же как-то внутренне озорно смотреть, как тот самый эсэсовец-офицер, который обещал ему жизнь, повел их всех из подвала во двор, нисколько не выдавая, что связан с Васильевым чем-то известным только им двоим, и даже, может быть, обращаясь с Васильевым особенно нагло и грубо. И было довольно страшно, но все же словно бы издалече видеть, как люди идут на казнь. Люди, которых он так боялся даже в этот смертный для них час, когда, казалось бы, уже можно было их перестать бояться. Страшно было смотреть на то, как взглянули они на облака и деревья, когда их ввели во двор,— ведь все они видели облака и деревья в последний раз. Все, кроме Васильева.

— Они — да, а я — нет! — сказал сам себе чуть не громко Васильев.

Их выстроили у огромной стены. Солдаты вскинули автоматы. Васильев выжидательно посмотрел на эсэсовца-офицера, но тот быстро и осторожно отвел глаза.

— Артист! — одобрительно подумал Васильев.

Он видел теперь солдата, который целил в него. Однако Васильев знал, что это игра. Он видел весь ритуал последних секунд перед казнью, нестерпимых для разума, если не знать, что это игра. Но это была игра — и этот солдат, прицелившийся в него, и эта непереносимая тишина, и этот эсэсовец, медленно поднимавший платок.

— А вдруг — не игра? — внезапно подумал

Васильев, похолодев.— Вдруг они обманули меня и сейчас расстреляют, как всех?

Сердце с силой рванулось к горлу и вонзилось в затылок, сдавив кровь. Но тут же Васильев ясно увидел, как офицер, поднимая платок, понимающе посмотрел на него. «Они — да, а ты — нет,— как бы сказал он Васильеву взглядом, понятным только двоим.— Ты помог нам, и мы поможем тебе. Ты будешь жить, так долго жить, что тебе самому надоест. Успокойся».

Эсэсовец опустил платок. Трахнули автоматы. Васильев был расстрелян вместе со всеми. Смерть шагнула было в обход, но, прикинув, заворотила обратно.

12. О себе

Мои походные тетради военного времени пестрят записями о Кройкове. Я видел его не так уж часто, да и не подолгу, но он оттеснил собой многое из того, что я видел часто и о чем в то время по долгу писал в газету.

Чем этот невзрачный, корявый, лохматый сержант с его пилоткой и рыжими сапогами настолько привлек меня?

Мы с ним ровесники, это верно, но жизнь наша сложилась совсем по-разному. Я появился в семье устойчивой, ласковой, интеллигентной в обычном, непритязательном значении этого слова, в семье, где очень любили детей. Я прошел весь тот детский и отроческий путь, который был характерен для таких неприметных, несмелых семейств небольшого, но все же устойчивого достатка: сначала меня учили на фортепьяно и языкам, затем — неплохая гимназия, кстати, о ней, в противоположность всем пишущим былым гимназистам, я вспоминаю с большой благодарностью. Учился я скверно — поверьте, я не жеманюсь, а это действительно так. Любил футбол, кино, Северянина, гулял по Кузнецкому, бегал на лыжах, играл в преферанс, ухаживал за гимназистками — тогда это было трудоемкое дело, тягучее и сладкое, как тянучка. В семье меня очень любили, и я испытывал горечь попреков и нравоучений только тогда, когда приносил из гимназии двойки.

Кройков же увидел свет на далеком севере, верстах в сорока от Архангельска. В три года он стал сиротой, в семь бежал от сапожника-дяди, который его приютил, к столяру-дяде. От этого дяди он бежал к тете, чей муж был слесарем. До четырнадцати находился в учении у этого слесаря, в горемычном учении, и кое-что в жизни постиг. Потом пошел на завод в Архангельске и тут опять кое-что постиг, да так твердо, что дважды сидел в полицейском участке за строптивость и разговоры. Затем пришла революция.

Я встретил Великую революцию совсем не так, как встретили ее, судя по их свидетельству, многие люди моего поколения одних со мной мыслей и общественного достатка. Я совершенно не понял ее. Я был чрезвычайно далек от того, чтобы предугадать ее роль и значение для России — этим я тоже отличен от тех людей моих лет и социальной формации, которые, по их утверждению, осмыслили это сразу и навсегда.

Кройков же, мой нынешний друг, уже семнадцати лет участвовал в революции и вскоре ушел на колчаковский фронт.

В те годы я начал работать как литератор. Я писал в то время рассказы, в которых совершенно не могу разобраться сейчас, потому что самым главным была для меня тогда неотчетливость фраз, сплетавшихся в неясную ткань абзацев. Я мог часами сидеть над фразой, отыскивая неявственность наивысшего напряжения.

В те же дни Кройков, отвоевав, вернулся домой и, как всегда, бранясь, восхваляя и обличая, принял участие в отстройке разрушенного депо, а потом еще двух разбитых заводов. Он вступил в партию и в тридцатые годы был послан на раскулачивание. Оттуда — на Днепрострой.

Этим временем я стал уже кадровым журналистом и бывал примерно в тех самых местах, где работал Кройков. Я писал очерки о необозримых степях, которые станут пашнями, о высохших реках, которые получат новую жизнь, о заводах-гигантах, которые будут построены. И редактор газеты говорил мне, что пишу я неплохо, порой даже вовсе непло-

хо, но во всем, что пишу, нет масштабов, размаха и широты, зато в крупных дозах присутствуют бытовщина и какое-то удивительное стремление искать во всем неустроенность, жалостность и конфликт.

Кройков был послан с просторов Днепра на просторы Кубани, затем в леспромхоз за Полярный круг, где он работал сначала пильщиком, потом мастером, а потом директором. В директорстве задержался недолго и, будучи снят, пошел опять на завод в Архангельск, где работал слесарем, потом начальником цеха и, будучи снят, снова слесарем до самого того дня, когда началась война.

Я же в те годы уже писал книги рассказов. И редакторы моих книг говорили мне, что пишу я живо, но нет широты, размаха, крупных людей, волевых характеров, зато слишком много элегий и узкой семейной жизни. И какая-то заунывность. И намекали, что это идет от гимназии и фортепьяно.

Да и личная жизнь сложилась у нас с Кройковым по-разному. Я женился довольно рано на женщине, которая так много впоследствии сделала для меня, и всю мою жизнь жил в семье, в ее тормошениях, хлопотах, беспокойствах, в ее зыбких радостях и в вечной боязни болезней детей, потом их экзаменов, неудач, нескладной женитьбы, и во всегдашней душевной мольбе об их счастье, успехах, здоровье, спокойствии, жизненной стойкости — в этой рвущей сердце мольбе, которая длится всю жизнь и проходит только тогда, когда пройдешь ты. Да, все проходит и ничего не проходит!

Кройков же был холост и одинок, да так и вошел в войну холостым, со своим холостым пиджачком и одиноким бельишком.

В войну я ездил на фронт и писал в газету о боях, солдатах и генералах и написал очень много, не меньше, чем другие спецкоры. Я возвращался в редакцию и снова ехал на фронт, а мой дорогой паренек, мой сынишка и верный друг, провожал меня до ближнего переулка и долго кричал мне вслед, ободряя и укрепляя. О, как важно подбодрить человека даже тогда, когда он майор!

После войны я стал усердно писать сценарии, порой с успехом. Но как бы ни был велик успех, мне и теперь иногда говорили, что тема сужена, масштаб ограничен. И нет победы жизни над смертью, зато выпирают жалостность и любовь. И снова, как и тогда, до войны, намекали, что это от фортепьяно. Но теперь я уже не был таким, как до встречи с Кройковым, мне уже кое-что стало ведомо в жизни, я уже умел громыхать, когда нужно, и научился спорить до остервенения и достигать своего. И если бы всему этому не обучил меня мой учитель и друг Кройков, то, наверно, многое из того, что я написал, так бы и осталось в тумане.

После войны я ни разу не встретил Кройкова. Жизнь моя шла, я писал, участвовал в заседаниях, говорил на дискуссиях, ездил летом на юг, чтобы осенью возвратиться на север, а годы шли, и мне становилось все трудней писать, а потом и трудней ходить. Появились внуки, а с ними опять те же зыбкие радости, страх экзаменов и болезней, те же хлопоты и те же мольбы в молчании об их покое и счастье.

Я больше ни разу не видел Кройкова. Но никак не могу забыть о нем. Почему? Ведь он так далек от меня. Так далек всем, что есть в нем, и всем, чем живу я.

Но — странное дело! — мне порой кажется, что он — это я.

Что это мой пиджачок, мои сапоги и мое бельишко.

13. Кройков

В последний раз я увидел Кройкова дня через три после встречи с ним в квартире берлинской бухгалтерши. И вот при каких обстоятельствах.

К нам прибежал, задыхаясь, коллега из армейской газеты и сообщил, что найден труп Гитлера. Гитлер мертв и лежит в рейхсканцелярии. Быстрей, не то его увезут!

Все повскакали на «виллисы» — писатели, журналисты, фотографы, рисовальщики, киноработники. Берлин еще дымил, догорая. На улице Гинденбурга стояли длинные очереди возле водоразборных колонок. С окон уцелевших домов свисали белые флаги. Тро-

туары были пусты, но во дворах уже пробивалась жизнь — прыскали кошки, мальчишки играли в войну. Наша автомобильная кавалькада свернула на Фридрихштрассе, миновала мост через Шпрее, справа мелькнула крыша вокзала, потом пошел ровный ряд тяжелых домов с белыми простынями и наволочками капитуляции. На Унтер-ден-Линден, куда мы свернули, надо было пробиваться на «виллисах» по битому кирпичу, среди осколков, в дыму и запахе нечистот, обгоняя колонны немецких пленных солдат, офицеров, военных чиновников — шеренги, оставшиеся в моей памяти как нечто выверенное и очень зеленое по цвету. Влево от Бранденбургских ворот еще дымил по всем этажам отель «Адлон», а дальше просвечивалась стена рейхстага, Тиргартен и Аллея прусских побед. Но мы свернули на Вильгельмштрассе и всей кавалькадой притормозили возле длинного здания — стиль гитлеровский модерн.

То было здание рейхсканцелярии.

Мы вбежали в открытые и скошенные ворота, нам предстояло увидеть труп Гитлера, и мы на ходу вытаскивали блокноты. В саду, по-весеннему голом, наивном, сквозном, в обломках, пепле и саже, виднелось несколько угольно-черных трупов, уложенных в ряд. Тут же, покуривая, стоял караульный.

— Гитлер? — выкрикнул один из нас.

— Хде Хитлер? Ну, хде? — отозвался с мягким южным акцентом фронтовой караульный.— То ж Хеббельс.

— Нет, правда?

— С чего ж мне брехать? — возразил караульный и пригасил окурок о стену.

Да, то были тела Геббельса, его жены и детей, преданные эсэсовцами огню. Итак, я в Берлине, в том самом Берлине, о котором столько наслышался за свою жизнь. На Вильгельмштрассе, в рейхсканцелярии. И вижу мертвого Геббельса. Я, сын аптекаря из Воронежа, разъездной газетчик. Это походило на сон!

Я пошел дальше по зданию рейхсканцелярии, по залам, комнатам, коридорам, записывая свои наблюдения — и для газеты и для истории — в небольшую клеенчатую тетрадь, купленную еще в довоенной Москве. Буквы прыгали — я записывал на ходу, торопясь, охваченный любопытством, силу которого не смогу передать. Это был и восторг и некое чувство миража, смесь призрачности и яви. Нет, не смогу рассказать! Да и клеенчатая тетрадь где-то затерялась, нет этих прыгающих букв, хромых строчек, и я могу поведать лишь то, что осталось в памяти, отнюдь не помолодевшей за двадцать пять с лишком лет.

Я помню окровавленные бинты, сброшенные при бегстве эсэсовские мундиры, помню лепные орнаменты стен, чернила, разлитые по столам, развернутые шкафы и вываленные бумаги среди валявшихся на полу фуражек, железных крестов и нашивок — останки неведомого мне мира, смотавшегося во мрак. В одной из самых больших комнат с забаррикадированными окнами, с огромным столом — доска его разлетелась в куски, — с высокими белыми стенами и матовым потолком валялся громадный глобус со свастикой на широком куполе, венчающем земной шар. Я прикоснулся к глобусу, и он, будто сразу сбросив дремоту, вдруг заиграл какую-то песню, а по просторной площадке купола замаршировали фигурки, приветственно вздымая ладони и опуская их. Глобус играл и играл, а по куполу, перестраивая ряды, смыкаясь и размыкаясь, шагали фигурки. И вдруг раскрылось оконце и начали выползать на свет пушечки, пулеметики, таночки, самолетики, а глобус играл и играл, как на дудочке, простенько, простодушно, да так заразительно, что хоть вступай в пляс.

Я не знаю, чем это кончилось: позади меня загремел торопливый стук каблуков, и двое моих коллег помчались снизу к входным дверям, придерживая на груди фотоаппараты, еще горячие от невообразимой сенсации.

— Беги вниз! — крикнули они мне на ходу.— Он там!

Я ринулся в дверь, из которой они выбежали. Открылась довольно широкая лестница, уходившая в глубину. Почти все лампочки, ввинченные в стену, были разбиты, все тушевалось в тяжелой, немного чадящей мгле. Было вовсе невесело спускаться туда одному,

но все время навстречу мчались коллеги, ликующие, взволнованные, с пылающими глазами. Они спешили на телеграф.

— Он там!

Внизу обозначился свет, лестница завершилась небольшим коридором, вливавшимся в нечто — пожалуй, это был зал. Люстра была разбита. В волнении я заметил ряд крупных свечей, мерцавших над чем-то помещавшимся в глубине и скрытым от меня толпой гимнастерок и шинелей. Крутились дымки махорки. Сверху уже тянула свой кабель военная кинохроника. С трудом я пробился вперед. Передо мной на помосте лежал человек. Это был Гитлер. Он был в черном мундире, с нарукавной нацистской повязкой, с усиками и прядью волос, свисавшей на лоб,— совершенно такой, каким я видел его на бесчисленным фотоснимках. На лбу отчетливо проступала дырка от пули. Лицо было мертвенно. Штаны были выглажены. Черный галстук четко повязан на очень чистом белом воротничке. Он!

Стояла странная, я бы сказал, насмешливая, я бы даже сказал, язвительная к покойнику тишина, и в ней отчетливо слышался чей-то голос, рассказывавший, как все это произошло:

— Иду, понимаешь, по коридору, гляжу — дверь. Ну, зашел. Комната. Этак вот, понимаешь, стулья, тут стол. Вижу, кто-то лежит. Подошел. Мать моя, Гитлер!.. Ну, смех!..

То был Кройков.

— И значит, они его так и бросили? — спросил недоверчиво какой-то солдатик.

— И значит! — взъярился задетый Кройков.— Ты на войне когда-нибудь ходу давал? А? И не такое бросишь!

Толпа, зашуршав, расступилась: привели двух пленных банфюреров из личной охраны Гитлера, чтобы они опознали его. Их вел наш майор из комендатуры. Был с ними и переводчик. Банфюреры проворно начали экспертизу. Они повернули Гитлера набок, отстегнули две пуговицы сорочки, что-то нащупали, понимающе переглянулись и предъявили майору какой-то шрам, потом чуть-чуть приспустили на трупе брюки, ища какую-то родинку и, найдя, опять понимающе переглянулись и опять предъявили майору. И подвергли осмотру руки, затылок и лоб. Потом привели в порядок и заговорили с переводчиком, ухмыляясь и поправляя на себе манжеты.

— Ну, что они? Что? — в яростном нетерпении теребил переводчика Кройков.

— Он! — сказал переводчик.

— Да я же вам говорил! — закричал в восторге Кройков.— И зачем проверять?! Иду, понимаешь, по коридору...

Майор дал знак караульным убрать экспертов и побежал вверх к полевому телефону. Зрителей становилось все больше, вспыхнули осветительные приборы, началась киносъемка. Я пробился к Кройкову.

— А, это ты? — удивился он.— Гляди — Гитлер! — Это я нашел его. Я!.. Обсмеешься!

Он был счастлив, глаза сияли, таким я его еще ни разу не видел. Он сказал, что покажет мне комнату, где нашел Гитлера. Мы сошли еще дальше вниз и очутились в глухом проходе. Кройков светил фронтовым фонариком. Он толкнул дверь, мы вошли. Зажег и я свой походный фонарь и в серебряном свете увидел строгую комнату вроде приемной, а за ней еще два покоя — столовую, что ли, с невнятными во тьме стульями и мертвым столом, и спальню с широкой кроватью, картинами по стене и столиком, где стояли сухие цветы. В углу было кресло.

— Вон тут! — говорил возбужденно Кройков, наводя фонарик на кресло.— Вхожу, гляжу чтой-то есть. Подхожу — Гитлер!

Он сел на большую кровать, поставив фонарик в граненую вазу. Глаз полегоньку освоился с серебряной полумглой, и мне стали заметны вещи, бумаги, мундиры, ботинки, разбросанные повсюду, и большой портрет Гитлера вместе с какой-то женщиной и много других фотоснимков Гитлера в самых веселых, любезных, домашних позах. Странная мысль кольнула меня.

— Кройков! — сказал я.— Ты знаешь, где мы с тобой?

— Где?

— В подземной квартире Гитлера.

— Брось!

— Факт! А в этом кресле он пустил себе пулю в лоб.

В смутном отблеске фонаря я видел, что он глядит на меня озадаченно и недоуменно. Вдруг он встал и снова с размаху плюхнулся на широкую кровать.

— Ай, Кузьма! — ликуя, сказал он в свой адрес.— Ай, Кузьма!

И он продолжал бормотать, крутя самокрутку:

— Ай, Кузьма, Кузьма!

Было немыслимо, чудовищно тихо в этом издохнувшем подземелье, но было, помню, просто, легко и нипочем на душе, как очень редко бывает в жизни.

— Ай, Кузьма! — говорил Кройков.

Я глядел на него в этом чудаковатом мерцании, и мне вспоминались и те страшные дни под Москвой, и десант под Керчью, и все его мысли о жизни и смерти, о тихом и громком, о правде и вранье, и все рассказы его о том, каких он встречал людей. О том, какие они в походах и на ночлегах, в покое и гневе, в боях и на переформированиях, под пулями и в любви.

Обо всем, что он мне рассказал или не успел рассказать.

— Ай, Кузьма, Кузьма!

Мы вернулись наверх. Там возле трупа с усиками стояла уже целая толпа. Работала кинохроника, щелкали фотоаппараты. Внезапно ряды раздвинулись — прошел все тот же майор из комендатуры, а с ним высокий в отличном костюме немец в очках, с прямым пробором в седых волосах. Немец по знаку майора приблизился к трупу, склонился над ним и привычным движением, ловко раздвинул его сжатые челюсти.

Толпа загудела. Переводчик сказал:

— Товарищи, тишина! Это его личный дантист.

По знаку дантиста Кройков поднес свой фонарик поближе. Последовал долгий осмотр челюстей. Наконец доктор замкнул трупу челюсти и что-то сказал.

— Ну что? Что? — затеребил Кройков переводчика.

— Не он! — сказал переводчик.

— Как не он?! — закричал вне себя Кройков.— Как не он?! Все говорят, что он, а этот — не он! Ах, седой черт! Это нарочно, чтобы замазать. Шпион! Стерва!

— Поспокойней, товарищ старший сержант,— остановил его майор.— Таких трупов Гитлера найдено уже шесть. Их специально разбрасывали, чтобы увести нас от следа. Впрочем, надо вызвать обердантиста рейхсканцелярии,— сказал он переводчику.

— Зовите обердантиста, товарищ майор! — закричал чуть не плача Кройков.— Давайте, я сам за ним побегу!.. Иду, понимаешь, по коридору, гляжу — дверь...

Конечно, как выяснилось потом, это был не труп Гитлера. Все, связанное с действительной его смертью, описывалось не раз. И я рассказываю здесь всего лишь случай с Кройковым...

Я вышел наверх и сошел в сад. Стоял мягкий, добрый весенний день.

Я сел на скамью невдалеке от сложенной в ряд семьи Геббельса. Счастье великого завершения охватило меня. Какой-то бескрайний сердечный покой. Так бывает, когда после долгого гула вдруг обрывает работу машина. Я думал о том, сколько же я прочитал на своем веку о веснах срединной Европы, о ее вязах, деревнях и городах, о шпилях ее церквей, мансардах и черепичных крышах, и вот теперь мне предстояло увидеть все это. В спокойствии, без стрельбы, не спеша. С тихим сердцем и в легком раздумье.

Ах, хорошо посидеть, побродить, посмотреть и подумать, чтобы заполнить чем-то новым, прекрасным, другим те пространства души, где все эти долгие годы победно и беспредельно, застилая и закрывая все, царила война. Ах, хорошо успокоиться! Не спешить. Наладить в себе все заброшенное и отложенное.

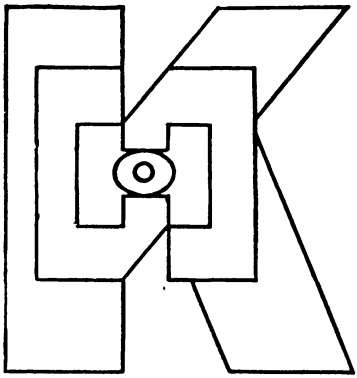
У ворот остановилась машина, выскочил мой коллега — наш старший корреспондент.

— Вот ты где! — приветствовал он меня.— А я тебя ищу и ищу... Мигом на аэродром! Немедленно вызывают в Москву.

— Зачем?

— Зачем?.. Значит, нужен!

Так кончилась для меня война в Европе.



Цель его жизни

М. Галлай

Марку Наумовичу Бернесу в нынешнем октябре исполнилось бы 60 лет. Он был из тех актеров, кого авторы фильмов называют соавторами, кого зрители числят в своих добрых и надежных друзьях. Его популярность была и остается огромной.

Печатая заметки летчика-испытателя Героя Советского Союза, писателя М. Галлая, редакция надеется, что они помогут оживить в душах читателей образ замечательного артиста и гражданина.

Летчик-испытатель Ануфриев — в комбинезоне, шлеме, с поднятыми на лоб очками, с надетым парашютом, при кислородной маске, болтающейся у плеча, словом, в полной летной экипировке — садился в самолет. Сделав шаг к машине, он взялся рукой за борт кабины, на мгновение полуобернулся, показал свой волевой профиль и соответствующее ситуации суровое выражение лица — и полез наверх, уверенно упираясь подошвами массивных башмаков в тонкие перекладины приставной лесенки.

Усевшись в кабине и привязавшись ремнями, он быстро осмотрел приборную доску и скомандовал: «К запуску». А потом небрежно разбросил ладони обеих рук в стороны — жест, известный на любом аэродроме мира и означающий «убрать колодки из-под колес», — уверенным рывком надвинул прозрачный фонарь кабины и, перенеся сосредоточенный взгляд вперед, начал выруливать. Самолет тронулся с места и ...секундой позже старый воздушный волк Ануфриев вышел за пределы кадра...

Все это выглядело вполне достоверно. Но именно выглядело — на глаз, а не на слух. Любимое авторами авиационных очерков выражение «двигатель взревел и...» к данному случаю решительно не подходило. Двигатель молчал. Единственный звуковой эффект, нарушавший тишину при трогании самолета с места, состоял в команде: «А ну — взяли!..», услышав которую несколько механиков и мотористов дружно наваливались на самолет и продвигали его на несколько метров вперед.

Но тут постановщик фильма Анатолий Михайлович Рыбаков кричал:

— Стоп!.. Еще дубль.

Эти слова оказывали действие, поистине магическое: Ануфриев снимал волевое выражение с лица и вообще исчезал, превратившись в совсем другого человека — артиста Марка Наумовича Бернеса, которому было жарко в плотном летчицком обмундировании, у которого от хождений с надетым тяжелым парашютом вверх и вниз по лесенке покалывало сердце и который вообще сильно подозревал, что и отснятых дублей — более чем достаточно.

— Что, Толя, — переспрашивал он режиссера, — еще дубль?

И получив подтверждение, что — да, еще, засовывал в рот таблетку валидола, кряхтя поднимался с сиденья, вылезал из кабины (казалось, это вылезает кто-то другой, а не тот летчик, который только что так лихо влезал в нее), самолет откатывали в исходное положение, и все повторялось сначала: летчик-испытатель Ануфриев — в комбинезоне,

с поднятыми на лоб очками, с надетым парашютом, при кислородной маске... и так далее.

●

До того как меня назначили консультантом фильма «Цель его жизни», я в течение многих лет знал и любил кинематограф только как зритель. И киноактеров, естественно, знал лишь по экрану.

И вдруг, пожалуйста — возможность, более того, даже прямая обязанность (что ни говорите, консультант!) целыми часами наблюдать, как в нескольких метрах от меня напряженно работают «живые» Сафонов, Бернес, Шагалова, Емельянов, Абрикосов...

Первое, что, помнится, произвело на меня сильное впечатление, было это самое «работают». Конечно, я и раньше понимал, что и снимать фильмы и сниматься в них — отнюдь не легкое развлечение, а настоящий труд. Но только увидев съемку вблизи, я понял, какой это тяжкий труд!

За первым открытием пошли следующие. Многие с юности засевшие в голове наивные зрительские представления рушились одно за другим. В том числе и представления чисто подсознательные.

Ну в самом деле, если бы меня кто-нибудь спросил, отождествляю ли я личность актера с внутренним обликом сыгранных им персонажей, я, конечно же, уверенно дал бы отрицательный ответ. Но ответ этот был бы чисто умозрительным. А в глубине моей души (как, наверное, и во многих других, столь же мало искушенных в тайнах высокого искусства душах) сидела, оказывается, неосознанная склонность прокладывать некие связи между актером и его персонажами, особенно если актер был такой, как Бернес: яркий, талантливый, запоминающийся, а исполненные им роли — все-таки довольно близкие друг к другу по своей тональности.

Вообще говоря, эта зрительская иллюзия общеизвестна. Многие актеры в своих статьях, интервью, на встречах со зрителями немного смущенно сообщают:

— Я не совсем такой, как мои герои...

Но к Бернесу слова «не совсем такой» решительно не подходили.

Он был совсем не такой. Речь шла не просто о несовпадении, а о резком контрасте.

Поэтому так и запомнилась мне та в общем мало существенная, проходная и для артиста и для всего фильма сцена, с которой я начал эти краткие воспоминания (и с которой, кстати, началась и моя работа консультанта в этом фильме). Пока трещала кинокамера, перед нами был спокойный, очень уверенный в себе, прошедший огонь, воду и медные трубы старый воздушный волк Ануфриев. А сразу после

«Человек с ружьем». Костя Жигулев

команды «Стоп!» — прямой антипод означенного волка — нервный, усталый, не очень здоровый (тогда большинство его коллег считало, что скорее мнительный), делающий трудное дело и не скрывающий, что ему трудно, человек.

Почти все запомнившиеся нам персонажи Бернеса принадлежали к категории так называемых железно-волевых. Реже — иронично-волевых. Ко всякого рода опасностям и жизненным невзгодам они относились с великолепным пренебрежением, а из столкновений с неблагоприятными обстоятельствами неизменно выходили победителями. Едва ли не единственное исключение — летчик Сергей Кожухаров в «Истребителях» (за эту роль авиаторы прочно признали Бернеса «своим»). Но и Кожухаров встречает свалившееся на него несчастье — слепоту — сдержанно, твердо, без бурных проявлений отчаяния... Так что в общем и он оказывается человеком железным.

Ближе узнав Марка Наумовича, я увидел, насколько диаметрально противоположен по характеру этим персонажам был он сам. Насколько был он эмоционален, переменчив в настроениях, легко раним, внутренне не защищен от всякой бестактности, грубости, несправедливости... Особенно — от несправедливости! Ее он воспринимал каждый раз (а таких «разов» было, к сожалению, не один и не два) по-новому остро, болезненно, с немалой потерей тех самых нервных клеток, которые, как утверждает наука, не восстанавливаются.

Единственное, что в известной мере компенсировало душевную незащищенность Бернеса, было в высокой степени присущее ему чувство юмора. И, в частности, чувство юмора, обращенное на самого себя. Правда, эта последняя, бесспорно высшая форма проявления упомянутого человеческого свойства иногда срабатывала у Марка Наумовича не в тот момент, когда это более всего требовалось — не непосредственно вслед за «внешним раздражителем», а с запозданием — от нескольких минут до нескольких лет. Но, так или иначе, о своих невзгодах, оставшихся позади, он почти всегда рассказывал в тоне, который я назвал бы ворчливо-ироническим.

●

Но то — о делах прошедших. О делах текущих он говорил, как правило, в тоне отнюдь не созерцательном.

На съемках фильма «Цель его жизни» не раз бывало, что Бернес, пробурчав вполголоса очередную реплику Ануфриева или повертевшись на отведенном ему мизансценой месте, вдруг заявлял:

— Толя! Мне так неудобно.

Правда, вскоре я заметил, что, по существу, такие же протесты высказывали и другие актеры. Но их претензии воспринимались окружающими как явление вполне нормальное — может быть, потому, что формулировались

они в выражениях менее категорических. Может быть, были и еще какие-нибудь причины. Но, так или иначе, подобного рода замечания других артистов особого внимания к себе не привлекали, а про Бернеса кто-то бросил:

— Капризный...

Но тут постановщик фильма Рыбаков — человек, вообще говоря, достаточно твердый и в полной мере обладавший тем, что называется режиссерской властностью, — услышав эту реплику, отрицательно покачал головой:

— Капризный?.. Нет. Он не капризный. Он — требовательный.

Мне кажется, тут Рыбаковым было найдено очень точное слово. Бернес был человеком крайне требовательным. Требовательным ко всему, что делалось людьми, и к самим людям, особенно к тем, в ком видел настоящих мастеров своего дела. Ничто не вызывало у него такого раздражения, как халтура в любом ее проявлении — от халтурно написанной книжки до халтурно установленного монтером выключателя на стене. И еще одно свойство, близкое к требовательности, но далеко не всегда совпадающее с ним, было присуще Марку Наумовичу: он умел уважать требовательность в других.

И уж, во всяком случае, самые бескомпромиссные, жесткие, я бы сказал даже — жестокие требования он предъявлял к самому себе.

Эта требовательность не изменяла ему даже тогда, когда его творчество — в кинематографе и на эстраде — было в зените своей популярности.

Однажды, под впечатлением только что прослушанной его записи (кажется, это был «Лунный свет над равниной рассеян...»), я позвонил Бернесу и, как мог, высказал ему свою признательность.

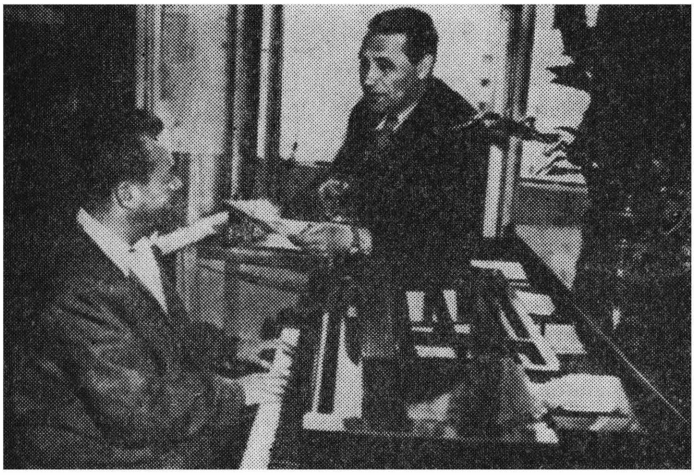
Он выслушал меня, вежливо поблагодарил и неожиданно заметил:

— Кое-что тут надо было бы сделать иначе.

Я оторопел. Куда там «иначе», когда и так отлично?! Что это — кокетство, что ли? Но нет, ни тени кокетства тут не было. Было другое: незаурядный артист видел в своей работе то, чего нам, грешным, видеть было не дано. Не дано не только таким в общем далеким от искусства людям, которые, подобно мне, воспринимают его лишь чисто эмоционально, но порой и настоящим профессионалам — впоследствии я по рассказам узнал, каким мучением для дирижера и всего оркестра бывала каждая запись Бернеса. Он записывался, прослушивал записанное, повторял заново, снова прослушивал — и так по многу раз, пока с кисловатой миной не до конца удовлетворенного человека соглашался: ладно, мол,

«Два бойца». Аркадий Дзюбин

«Истребители». Сергей Кожухаров



С композитором Н. Богословским

теперь более или менее удовлетворительно... Когда мне рассказали об этом, я вспомнил тот давний разговор на съемках.

Капризы?

Нет. Требовательность!

●

Люди искусства — во всяком случае, подавляющее их большинство — традиционно далеки от техники. Оно, наверное, и естественно: в условиях пресловутого «информационного взрыва» человека просто не хватает на то, чтобы интересоваться всем.

Однако и это правило — как всякое уважающее себя правило — знает исключения.

Одним из таких исключений был Бернес. Его отличал интерес к технике, в среде творческой интеллигенции совершенно необычный. Интерес подлинный и какой-то до дотошности конкретный.

Впервые я столкнулся с этой стороной его натуры на тех же, уже не раз упоминавшихся мной съемках фильма «Цель его жизни», где мне довелось, кроме выполнения функций консультанта, довольно много летать для воздушных съемок самому.

Полеты наши происходили с того же аэродрома, на котором снималась вся наземная натура фильма. И подобно тому как активно болели за актеров летчики, механики и прочая аэродромная братия, всегда толкавшаяся вокруг площадки, на которой «снималось кино», точно так же — как бы поменявшись местами — заинтересованно следила вся съемочная группа за тем, как собирались в полет, улетали, прилетали обратно В. Комаров, В. Мухин, Н. Нуждин, Д. Пикуленко, Г. Тегин, Л. Фоменко, автор этих воспоминаний и другие летчики — участники съемок в воздухе. Да и не только следили: исполнитель главной роли в фильме Всеволод Сафонов так долго ходил вокруг меня с душераздирающе жалобным видом и приводил в подкрепление своей просьбы столь неотразимо убедительные доводы («Надо же вживаться в образ моего героя!»), что в один прекрасный день — сердце не камень — я не выдержал и взял его с собой в полет на двухместном тренировочном истребителе (это дало мне возможность впоследствии с немалым апломбом утверждать, что отличное исполнение Сафоновым роли летчика Кострова имеет своей причиной прежде всего впечатления, полученные им в нашем совместном полете).

Так вот, однажды я собирался в воздух на реактивном МИГ-15 — том самом, в кабину которого несколькими днями раньше столь картинно взбирался отважный летчик Ануф-

рнев. Я устроился поудобнее в пилотском кресле, подогнал привязные ремни и уже принялся — как положено, слева направо — за осмотр приборов и всего оборудования кабины, когда к машине подошел Бернес. Он заглянул внутрь машины и явно хотел что-то спросить, однако на мое: «Слушаю вас, Марк Наумович», — быстро ответил:

— Нет, нет... Потом.

(Оказалось, он и это понимает: не надо отвлекать готовящегося к полету летчика посторонними разговорами.)

Летал я, наверное, минут сорок, но, приземлившись и зарулив на стоянку, обнаружил терпеливо ожидавшего меня Бернеса. И выключив двигатель, понял, что заключалось в обещанном им «потом»!

Бернес задавал вопросы. Задавал не выборочно: что это, мол, за прибор или для чего нужна эта ручка? Он с дотошностью курсанта авиационного училища прочесывал всю кабину, не пропуская ни единого крохотного тумблера, ни самой малой контрольной лампочки.

И реакция его на обилие оборудования, окружающего летчика в современном самолете, была непривычная. Он не задал тривиального вопроса: «Как это вы успеваете смотреть за всеми этими приборами?» Нет. Бернес оценил другое — наверное, действительно самое поразительное:

— Надо же было все это придумать!

Творческое начало в каждом деле — вот что он видел в первую очередь...

●

До сих пор я старался вспомнить прежде всего такие связанные с Бернесом эпизоды, которые вряд ли могли быть известны другим его знакомым и друзьям, встречавшимся с ним, может быть, гораздо чаще и общавшимся гораздо теснее, чем я, но, так сказать, на других площадках и при иных обстоятельствах. Каждый видел в этом незаурядном человеке свое.

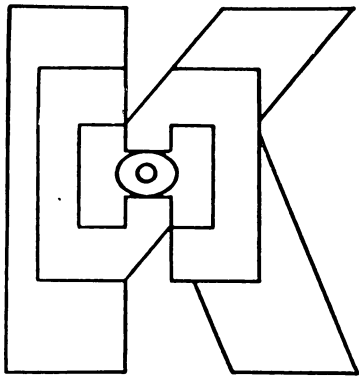
Но об одной стороне его облика, бросавшейся в глаза каждому, кто хоть раз в жизни видел Бернеса, я все-таки скажу. Не могу не

На эстраде

сказать. Речь идет о редком артистизме, присущем Марку Наумовичу.

Артистизм этот проявлялся не только перед кинокамерой, у концертного микрофона, на звукозаписи — словом, в работе. Он ощущался и в том, как Бернес разговаривал с людьми, как реагировал на шутку, на неожиданную реплику собеседника, на что-то, с чем бывал внутренне согласен или, напротив, решительно не согласен... В том, как чутко ощущал он эстетическую сторону не только внешности или манеры поведения, но и нравственной основы, убеждений, всего внутреннего мира окружавших его людей... В том, как умел предельно экономными средствами — без особой мимики и актерской жестикуляции,— но в то же время вполне недвусмысленно дать понять свое отношение ко всему, что видел и слышал.

А видел, слышал и понимал он многое, что лишь с немалым запозданием доходило до других людей, не наделенных такой тонкой художнической и человеческой интуицией, таким острым внутренним зрением, такой восприимчивой душой настоящего артиста.



Недостающее звено

М. Сулькин. В. Листов

Фильм «Пастух и царь» на экранах страны появился в мае 1935 года. Поставил его на «Межрабпомфильме» режиссер Александр Ледащев, который начал свою кинематографическую деятельность помощником и ассистентом В. Пудовкина, когда тот ставил «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана». Первый его самостоятельный фильм «Толедо», снятый в детективном жанре, имел по тем временам значительный зрительский успех. В июле 1935 года, меньше чем через полтора месяца после премьеры картины «Пастух и царь», вышла на экраны и последняя работа Ледащева — «Я вернусь», осуществленная им в Туркмении (после этого А. Ледащев к режиссуре не возвращался).

Столь короткий разрыв в датах выхода на экран двух последних картин может удивить. Но объясняется все достаточно просто — фильмы, как правило, имеют две даты своего рождения: производства и выхода на экран.

Встреча зрителей с фильмом «Пастух и царь» задержалась на полтора года. И судя по всему, встреча оказалась необычайно короткой. Сейчас эта лента находится в числе прочно забытых, не нашедших места в исследованиях киноведов.

В фильмографии лента значится как «художественно-документальная». Определение точное. С помощью хроникальных кадров режиссер А. Ледащев и автор сценария Н. Кауфман рассказывают о пути, пройденном Россией за первые тридцать лет двадцатого века, о гигантских социальных преобразованиях, свершенных на ее территории за годы революции. Слить документальные кадры в целостное произведение помог сюжет, рассказывающий о простом крестьянском парне, прошедшем суровую школу жизни и борьбы, ставшем профессиональным революционером, а затем, после победы над белогвардейцами и интервентами, командиром Красной Армии. Сюжет — очень распространенный в те годы в художественном кинематографе — достаточно вспомнить десятки других фильмов. Одним словом, сюжет был откровенно цитатен, как и герой, которого играл Н. Баталов.

Авторы назвали его Иваном, имея в виду скорее некий тип, нежели индивидуальность. Вспомним Парня из пудовкинского «Конца Санкт-Петербурга» или Тимоша из «Арсенала». Фильм был задуман немым. Но по ходу съемок пришлось перестраиваться применительно к появившемуся звуку. Сегодня лента воспринимается скорее как озвученная, нежели как звуковая.

И вот на стыке двух этапов развития кинематографа авторам картины удалось найти своеобразные стилистические приемы, в чем-то предвосхитившие многие находки последующих лет.

Это относится прежде всего к той свободе, с какой соединяются здесь документальные кадры и эпизоды игровых картин двадцатых

годов, приобретших уже в то время значение художественных документов.

Один эпизод. Мировая война. На путях — санитарный поезд. Санитары несут на руках раненого солдата (это все хроника). Затем — средний план — мы видим, что солдаты несут Ивана (актер Н. Баталов). Потом — опять санитары, уносящие раненого солдата (опять хроника). Узнаваемый Баталов на крупном плане здесь один только и позволяет обнаружить игровой эпизод в хроникальном по своему общему решению куске.

Из лучших документальных лент сегодня мы уже знаем, как бывает богата авторская интонация в отношении к кадру: тут и ирония, и гнев, и сочувствие, и раздумье... Но вот мы смотрим фильм А. Ледащева и обнаруживаем в нем находки, во многом предварившие нынешние достижения и в этой области.

На экране — японские интервенты, наводившие «порядок» на Дальнем Востоке, а затем титр: «Скажите, до Урала далеко ли?..» Их прислужники — купцы братья Меркуловы. Титр: «Не худые правители. Не худые...» Или: Киев, оккупированный кайзеровскими войсками. Титр: «Освободили». Разрушенные дома. Титр: «Крепко освободили». Еще руины: «Вчистую освободили!»

Ценнейшие документы — первые отряды Красной Армии, ее легендарные полководцы. Романтика гражданской войны и в титрах: «Как шли они!..» А затем, снимая восторженность, новый титр: «В чем шли!» И мы видим ноги, обутые в лапти, в стоптанные башмаки, в старые, залатанные сапоги.

«Пастух и царь» — фильм не только художественно-документальный, но и «немо-звуковой». Его звуковая сторона требует особого изучения — настолько она интересна и даже современна. Композиторы М. Черемухин, З. Фельдман, звукооформитель Д. Блок, звукооператоры Е. Нестеров, А. Горнштейн смогли на снятые по другому поводу и для других фильмов кадры «положить» такое звуковое сопровождение, что кажутся эти кадры снятыми как бы специально для этой разнохарактерной, но с единой сверхзадачей написанной партитуры.

Революционные песни, песни времен гражданской войны, частушки («Не кукушечка кукует...»), мелодии салонные, цыганские, кабацкие — все годится, все используется в этой картине не для иллюстрации того или иного кадра, а для придания эпизоду смысла часто противоположного тому, что изображает экран. Нежная мелодия гавайской гитары издевается над «освободителями» Украины — немецкими оккупантами и их желто-блакитными прислужниками. А на окопные эпизоды «переходят» «ресторанные» военные куплеты: «Вот на вокзале грозиться стали».

Солдаты в грязных окопах, нищая, обескровленная, голодная Расея, проводы новобранцев. Лихая «Не кукушечка кукует...» и издевательски горькие слова:

«За Дарданеллы! Не прожить русскому мужику без Дарданелл. Ну, никак не прожить без Дарданелл!»

Среди героев фильма, наряду с вымышленными персонажами (Иван — Н. Баталов, его жена — Е. Рогулина, студент — В. Уральский), персонажи исторические, реальные — Николай II, его жена, душка Керенский (титр: «В юности увлекался любительскими спектаклями. С большим успехом выступал в роли Хлестакова (из автобиографии)»), адмирал Колчак, Пуанкаре, маршал Фош, Вильгельм II, Гинденбург...

В эпизодах гражданской войны А. Ледащев использует хронику, снятую Э. Тиссэ, П. Новицким, А. Лембергом и другими нашими операторами. Ленин, Калинин, Крупская, Чапаев, Дыбенко, Сталин, Киров, Куйбышев, Ворошилов, Буденный, Склянский... Магнитка, Днепрогэс, Беломоро-Балтийский канал, в быстрой смене кадров — обновленная революцией Россия. А на их фоне командир Иван обращается к бойцам Красной Армии с призывом беречь и защищать завоевания Октября. Так кончается фильм.

Картина А. Ледащева — не шедевр. На нее наложило отпечаток не только то, что создавалась она на рубеже двух эпох кинематографа — немого и звукового. Но и то, что в ней весьма ощутимы ножницы неоднократного перемонтажа.

«Пастух и царь». Иван — Н. Баталов

Слабее сделаны игровые куски, они часто проигрывают рядом с документальными кадрами, как это, впрочем, бывает и в современных картинах. Некоторые документальные кадры не переосмысливаются, не обогащают, а только иллюстрируют какой-либо тезис. Причем часто авторы проявляют «смелость» и вставляют известные документальные кадры в рассказ о событиях, не имеющих ничего общего с теми, которые в них зафиксированы (подробнее о документальной стороне фильма смотрите в публикуемой ниже статье В. Листова).

Однако лучшие эпизоды «Пастуха и царя», прочно ныне забытого, без сомнения, должны привлечь внимание и историков кино и практиков-кинематографистов.

Стоит, видимо, пересмотреть и другую дошедшую до нас работу Ледащева — немой фильм 1935 года «Я вернусь», поставленный по поэме О. Таш-Назарова «Батрак». Фильм этот — одно из первых произведений молодого туркменского кино — был впоследствии озвучен и пользовался большим успехом у зрителей.

Имя Александра Кирилловича Ледащева и его фильмы должны занять свое место в истории отечественного кинематографа.

М. Сулькин

●

Художественно-документальный фильм «Пастух и царь», увиденный глазами историка, вызывает чувство сложное, двойственное. Первое ощущение — радость. Подумать только: картина сохранила для нас поразительно интересный материал хроники первой трети нашего века, десятки и сотни метров уникальных съемок — как не радоваться! Но затем на смену восторгу приходит и горечь. Съемки сохранились — правда. Но правда и то, что в ткани фильма «Пастух и царь» они навсегда вырваны из своего первоначального монтажа, утратили значение достоверного исторического документа.

Вот мы видим воинскую часть на марше — какую? Вот митингует многотысячная тол-

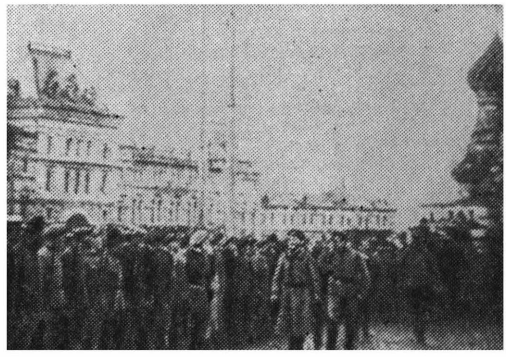
па — когда? Где? Вот выступает оратор — кто? Фильм порождает буквально сотни таких безответных вопросов.

Невольно напрашиваются историко-археологические параллели. Шлиман, раскапывая гомеровскую Трою, безнадежно разрушил сложившуюся стратиграфию и не смог датировать своих находок. Древнерусская «Повесть временных лет» дошла до наших дней не в подлиннике, а в «перемонтаже» позднейших переписчиков. Как не пожалеть о невосполнимых утратах...

Но — ничего уже не поправишь в истории, в том числе и в истории кино. И потому будем принимать фильм «Пастух и царь» таким, каков он есть.

В статье М. Сулькина уже отмечено, что, с точки зрения эстетической, картина «не шедевр». Но сегодня, по объективному своему значению, она — огромное богатство. Ибо многие хроникальные кадры, в нее вошедшие, мы не найдем ни в одной кинодокументальной фильмотеке. За час с небольшим, что идет фильм, мы успеваем увидеть Москву и Петербург начала века, приобщиться к быту рабочих окраин, побывать в царских дворцах с их пьяной, нелепой жизнью, присутствовать на официальных парадах на Марсовом поле и на Дворцовой площади. Так называемая «царская» хроника, включенная в фильм, выходит далеко за пределы общеизвестных кадров, наиболее полным, хрестоматийным собранием которых считается картина «Падение династии Романовых» Э. Шуб. Строгость и лаконизм, присущие Э. Шуб, не характерны для творческого почерка режиссера «Пастуха и царя», и это в данном конкретном случае — благо, ибо щедрой рукою включает он в картину массу уникальных съемок дореволюционной поры.

Особенно богата здесь часть, посвященная империалистической войне. Военные действия на всех фронтах, солдаты и офицеры всех без исключения воюющих армий, смерть и разрушения во многих городах старой Европы, морские бои, беспросветная пыль путей отступления русских солдат — все это давно использовали бы наши современные документа-



«Пастух и царь». Хроникальные кадры времен гражданской войны

«Пастух и царь». Эпизод погрузки раненых в санитарный поезд (хроникальные и игровые кадры)

листы, если б знали о существовании такого сокровища.

Историк, глядя на экран, часто забывает о сюжете фильма, о музыке и дикторском тексте. Он полностью поглощен хроникой, мгновенными догадками о ее подлинном, документальном значении. В особенности это относится к съемкам, которыми режиссер проиллюстрировал периоды Октября, гражданской войны, восстановления и индустриализации.

Например, известно, что фильм Г. Болтянского «Октябрьский переворот» (1917—1918), документально запечатлевший вооруженное восстание в Петрограде и Москве, сохранился не полностью,— а ведь это лента, с которой, по существу, начинается история советского кинематографа. Так вот — в «Пастухе и царе» есть несколько снятых в Петрограде и Гатчине планов, первоначально входивших в «Октябрьский переворот». Во всяком случае, между сохранившимися фрагментами «Октябрьского переворота» и кадрами «Пастуха и царя» есть много перекличек: посадка солдат и матросов в поезд, пестрая толпа у Смольного, виды улиц Петрограда и Гатчины, проходы красногвардейцев. Еще предстоит большая и скрупулезная работа, которая позволит «стыковать» эти планы, понять, сколько и каких новых кадров об Октябре дает нам фильм А. Ледащева.

Немало съемок, интерпретированных режиссером произвольно, строго прикрепляется к 1918 году. Так, съемки парада на Красной площади, никак не прокомментированные в фильме,— представляют собой кусочки кинорепортажа о праздновании Дня Всеобщего военного обучения 11 августа 1918 года. В красном командире, который обходит ряды войск, можно без труда узнать заместителя наркома по военным делам Э. М. Склянского.

В кинорассказе о боях гражданской войны фильм «Пастух и царь» использует фрагменты летних и осенних съемок 1918 года на Восточном фронте, принадлежащих известным операторам Эдуарду Тиссэ и Петру Ермолову. Среди них — эпизоды вступления татар в Красную Армию, проезды военных автомобилей и мотоцикла по проселочной дороге, виды

железнодорожных станций и т. д. Кое-что из этого драгоценного материала вошло в большой, обобщающий фильм Дзиги Вертова «История гражданской войны» (1921).

В фильме «Пастух и царь» широко представлен и первый советский экранный журнал «Кинонеделя», полный комплект которого тоже до наших дней не дошел. Во всяком случае несомненно, что «Кинонеделе» первоначально принадлежали «растворенные» в ледащевской картине съемки возвращения русских солдат из германского плена, руин Ярославля после белогвардейского мятежа, похорон в Москве венгерского интернационалиста Лайоша Винермана, павшего на Восточном фронте*.

Документальная фильмотека двадцатых годов изучена хуже, чем кинодокументы времен гражданской войны, но и здесь можно поручиться, что фильм «Пастух и царь» существенно дополнит комплекты «Госкинокалендаря», «Совкиножурнала» и других периодических киновыпусков. Жизнь страны в двадцатые-тридцатые годы показана в фильме «Пастух и царь» подробно и разносторонне. Можно предположить, что целый его эпизод смонтирован из съемок празднования десятилетия комсомола в Ленинграде.

Картина хорошо иллюстрирует творчество одного из старейших наших документалистов Александра Лемберга, ибо в нее вошли не только его съемки времен гражданской войны, но и кадры, снятые им в начале тридцатых годов на строительстве Беломоро-Балтийского канала.

* О съемках этих похорон подробнее см.: В. С. Листов. Памяти венгерского коммуниста Лайоша Винермана. — «Советские архивы», 1968, № 2, стр. 105—106.

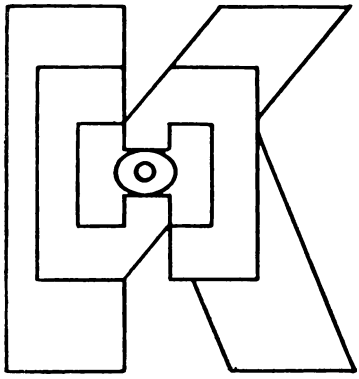
Дикторский текст фильма «Пастух и царь» обнаруживает знакомство авторов с лучшими образцами газетной публицистики тех лет. Например, в саркастическом комментарии к кинопортрету неудачливого диктатора Керенского последний сравнивается с классическим вертопрахом Иваном Александровичем Хлестаковым. Любопытно, что отождествление «русского Наполеона» с гоголевским персонажем целиком заимствовано кинематографистами из блестящего памфлета «Хлестаков у Гатчины», принадлежащего перу Михаила Кольцова.

После предварительных просмотров о фильме «Пастух и царь» очень сочувственно отозвались газеты «Правда», «Вечерняя Москва» и ряд других. Известный писатель Артем Веселый, непосредственный участник гражданской войны в Поволжье и на Северном Кавказе, писал о «Пастухе и царе» в рецензии под названием «Горячее дыхание» («Советское искусство», 1934, № 50 (216), 29 октября, рецензия написана в соавторстве с Г. Алексеевым):

«В основном — это документ эпохи, поданный с большим мастерством и страстностью. До конца она смотрится с неослабевающим интересом и волнением... Картина исключительна по своему размаху и ритму, художественной глубине и социальной значимости».

Этот отзыв сохраняет свое принципиальное значение и в наше время. Прочно забытый нами фильм «Пастух и царь», при всех его недостатках,— заметное звено в цепи поисков советским кино новых средств выразительности.

В. Листов



За рубежом

Краковские зарисовки

Д. Шацилло

Древность и новизна

Краков — древний город: это Мариацкий костел, рынок Сукеннице, седые камни, глухие решетки ворот и окон, глазницы крепостных стен, бесконечно высокие потолки, остроконечные шпили башен, простор площадей и теснота улиц; это Малые Бронвице, где Выспянский отыскал героев «Свадьбы», и Вавельский замок, где, кажется, и поныне бродят персонажи «Пана Володыевского». Краков — живое олицетворение польской истории, ее прекрасный и вечный символ.

Краков — современный город. Это рабочие комбината Новая Гута, студенты и ученые, это кинотеатры, где идут последние новинки мирового экрана, и выставки, где демонстрируются последние достижения изобразительной культуры, это Старый театр, где в постановке Анджея Вайды на сцене терзаются нестареющими страстями действующие лица «Бесов» Достоевского; наконец, Краков — это столица короткометражного фильма, куда восьмой год подряд привозятся лучшие короткометражные ленты земли и где одиннадцатый год кряду проходит общепольский смотр «малого» кинематографа страны...

Традиции Краковского международного кинофестиваля сочетают в себе исконное и новое, привычное и неожиданное. Здесь обычные просмотры, обычные премии, обычный ажиотаж зрителя вокруг «лишних билетов» и журналистов вокруг именитых гостей и «сенсаций», но здесь и неожиданное — публичные дискуссии на заседаниях ФИПРЕССИ, а в этом году первое в мире открытое (в битком набитом публикой зале) заседание жюри. Жюри, кстати сказать, и на сей раз было весьма представительным: председатель — Болеслав Михалек, известный критик, а в составе жюри такие мастера режиссуры, как Жан Руш (Франция), Кшиштоф Занусси (Польша), Леонид Махнач (СССР), киновед Эдуардо Бруно (Италия) и другие значительные кинодеятели.

Краковский фестиваль — это короткие фильмы и длинные жаркие споры, это особая экранная и внеэкранная атмосфера, атмосфера поиска, дискуссий и товарищеской откровенности оценок.

Если коротко попытаться выразить своеобразие Краковского международного киносмотра, то оно, пожалуй, выразится в двух понятиях — эстетическая требовательность и действенная забота о торжестве гуманистических начал. Эстетическая установка

«Победим» (Чили, режиссеры Педро Хаскел Бенко и Гектор Риос)

Краковского фестиваля — это установка на поддержку такого творческого эксперимента, который активно способствовал бы разработке главной темы, магистрального направления современного прогрессивного киноискусства, самой жизнью выведенного на передовую линию борьбы против империалистического варварства за социальный прогресс и освобождение народов от всех видов расового и классового угнетения.

Человек и мир, мир в человеке и человек в мире

Так можно определить это направление. Ему были посвящены произведения прогрессивных кинематографистов Запада, активно ниспровергающих устои буржуазного миропорядка, и картины, созданные художниками социалистических стран, не менее активно утверждающие созидательные начала жизни, новый, невиданный доселе образ мыслей и действий, уже ставший реальным достоянием миллионов людей.

И если фильм «Кино» (режиссер Владимир Эрвайс, СССР)* поэтизирует образ труженика, несущего в далекий горный аул свет и радость настоящего искусства, то фильм «Тихий бунт» (режиссер Чарльз Дентон, Великобритания) с яростью обрушивается на «святыни» заокеанской цивилизации, которую якобы призваны защищать в далеком Вьетнаме обреченные на гибель или инвалидность американские парни. Счастье человека — в самоотверженности и бескорыстном служении людям, в движении к «горизонту всех», в подъеме на вершины чувства и мысли — таков нравственный итог ленты Эрвайса. Несчастье человека, его беда и позор — в сопричастности неправому, ложному делу, в самоистреблении во имя чуждых и чужих интересов — именно так прочитывается сверхзадача кинорепортажа Ч. Дентона о злоключениях «борцов» с «коммунистической агрессией» во Вьетнаме.

Пафос утверждения Эрвайса и пафос отрицания Дентона, по существу, раскрывают диалектическое единство не утихающей, а постоянно нарастающей, ожесточенной борьбы за человека, за гуманизм, которая кипит сейчас в разных частях планеты.

Глубокая заинтересованность в судьбах человеческих, напряженность размышлений над перспективами и противоречиями людского бытия пронизывала как обе эти работы, удостоенные главных призов фестиваля («Тихий бунт» получил «Гран при» — «Золотого дракона»; «Кино» — специальную пре-

* Об этой картине см. в этом номере рецензию Г. Кремлева.

«Стена» (Италия, режиссер Манфредо Манфреди)

мию жюри), так и многие другие ленты, как отмеченные, так и обойденные наградами.

Советская картина «Дни доктора Березова» (Почетный диплом) с выразительной неторопливостью живописует будни хирурга, упорно сражающегося за жизнь пациентов на самой, если можно так выразиться, территории смерти; фильм полон точных профессиональных и бытовых подробностей, привлекает внимание искренностью повествовательной интонации, уверенностью авторского почерка (режиссер Виктор Архангельский).

Венгерская юмореска «Парад» (режиссер Иожеф Гемес) разоблачает тупой автоматизм военной муштры в королевской армии, и хотя сюжетно фильм связан с прошлым, его сатирическое жало убийственно разит именно сегодняшний милитаризм, сегодняшних горе-завоевателей и их лакеев.

Шведский киноэтюд «Падение с лестницы» (режиссер Морт Рансен) в остром, почти гротескном сопоставлении произносимых разными людьми статистических информаций о положении в стране, переживающей расцвет бизнеса и упадок нравов, создает зловещий образ духовного одичания современного «цивилизованного» буржуазного общества.

Одинокий купальщик в фильме Жан-Франсуа Лягиони «Частный пляж» становится сначала участником, а затем жертвой трагической истории; нечто подобное происходит с персонажем картины «Путешествие господина Гуттона» (режиссер Паскаль Обье), который однажды утром, проснувшись от грохота вагонных колес, видит свою квартиру превращенной в купе поезда, с бешеной скоростью несущегося «дорогой в никуда»...

Чилийские кинематографисты Педро Хаскел Бенко и Гектор Риос создали своеобразную кинокантату о сокрушительном наступлении трудящихся на капиталистические твердыни; их картина «Победим» («Venceremos») получила хрустальную вазу — премию Всемирной федерации профсоюзов за лучший фильм на социальную тему.

Югославский документалист Никола Бабич своим фильмом «Игра в сиявицу», дважды награжденным по разным пунктам решения жюри, темпераментно и бескомпромиссно утверждает право человека на высокие духовные порывы, на приобщение к подлинным ценностям жизни; и достигается этот результат на редкость экономным, но и на редкость действенным способом: на протяжении двенадцати минут камера не выпускает из поля зрения стол в далекой горной корчме, за которым выбрасывают друг другу навстречу растопыренные пальцы разгоряченные волнением игроки (над столом надпись, запрещающая азартные игры)...

Английский режиссер Джон Бич в стиле «жестокого юмора» рассказывает в картине «Мама, мама» о гримасах слепой родительской любви — взрослый дитятя ненасытно требует новых развлечений, новых забав

от матери, которая ему ни в чем не смеет отказать; кульминацией этого язвительного гротеска становится показ комнаты, где свалены в кучу трупы девушек, точно поломанные игрушки, выброшенные за ненадобностью...

Большинство включенных в программу Краковского киносмотра фильмов, чрезвычайно разнообразных по типам, приемам экранного «письма», было отмечено печатью поиска гуманистической концепции действительности; даже те работы западных режиссеров, которые апеллировали в основном к негативным характеристикам индивидуума и века, содержали, как и полагается подлинным произведениям искусства, элементы неприятия, несогласия, протеста против враждебных личности стереотипов поведения, против разрушающих человека изнутри и извне «отрицательных эмоций», против губительного воздействия на психику и интеллект авторитарных институтов, чудовищно разросшихся и усовершенствованных механизмов принуждения, на которые так щедра современная капиталистическая цивилизация с ее испытанными способами обработки воли отдельной персоны, унификации «частных» побуждений и ориентиров в интересах эксплуататорского меньшинства. Характерны в этом отношении картины Энцо Трапани «Наркотики» (социологическая зарисовка одного из самых зловещих явлений кризиса буржуазного мира), Манфредо Манфреди «Стена» (рассказ о художнике, осознающем бессилие своего искусства перед лицом надвигающейся войны и принимающем решение бороться с агрессией за пределами мастерской), Джона Уитнея «Мэтрикс» (мультипликационная гипербола, высмеивающая абсурдность урбанистических «новаций», смехотворность «просвещенного», инженерного рационализма), Дона Уинклера «Фильм о каракулях» (сатирические наброски биографии городского обывателя).

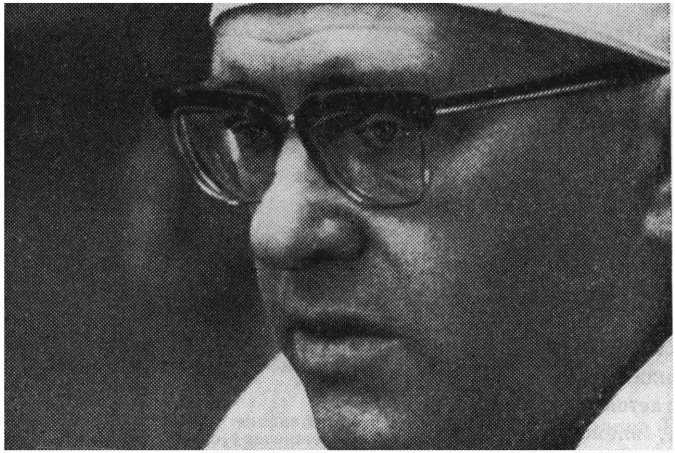
Обнаженность гражданского чувства, нетерпимость к остаткам прошлого в быту и психологии трудящегося человека выявились с большой силой в ряде работ польских документалистов, таких, как «На рельсах» Богдана Косиньского, «Фабрика» Кшиштофа Кесьлевского, «Черное — зеленое» Юзефа Гембского и Антония Халора (эти ленты были показаны в рамках XI Общепольского фестиваля короткометражных фильмов, предшествовавшего Международному фестивалю, и получили различные премии). Примечательным является тот факт, что в картинах этого, очень сейчас активного в Польше творческого направления критика чаще всего носит по преимуществу трезвый характер, не переходит в злобное критиканство. Лучшим фильмом такого типа единодушно был признан этюд Томаша Зыгадло «Начальная школа» — этот своеобразный «урок родителям» получил «Гран при» («Золотого дракона») фестиваля...

«Падение с лестницы» (Швеция, режиссер Морт Рансен)

Пестрота стилей, многообразие проблем

Фестивальная мозаика поначалу с трудом поддавалась классификации. Однако, по мере того как кинематографический марафон набирал темп, выделилось, по существу, три русла в потоке демонстрировавшихся картин.

Первое русло можно было условно охарактеризовать как героико-политическое; фильмы этого направления поднимали проблему места человека в общественной жизни и до-



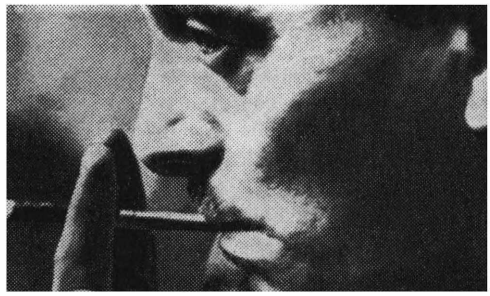
«Дни доктора Березова» (СССР, режиссер Виктор Архангельский)

статочно разнообразными средствами — от поэтической баллады («Смерть крестьянина Джурицы» Предрага Голубовича, югославская картина, удостоенная Почетного диплома фестиваля) до репортажа с «места происшествия» (чилийский фильм Альваро Рамиреса, Леонардо Кеспедеса, Самуэля Карвахаля «Мигель Анхел Агульера», удостоенный «Хрустальной вазы», рассказывает о демонстрации студентов по случаю убийства полицией юноши-забастовщика). Монтаж хроники («Наш Гагарин» И. Бессарабова, И. Голованова) соседствовал здесь с монтажом ретроспекций (чехословацкий режиссер Милан Гернак использовал метод «исторической реконструкции», «восстановленного события» для создания образа революционной «эстафеты поколений» в картине о судьбах жителей горной деревни — «Врукты»), а репортажное свидетельство (фильм «Бригады Рамона Парра» Альваро Рампреса, Леонардо Кеспедеса, Самуэля Карвахаля воскрешает эпизод студенческой предвыборной агитации за выдвижение С. Альенде на пост президента Чили) свободно шло рядом с откровенной условностью художественного решения («Под стеной» Марко Митротти, ставший «сенсацией» фестиваля: условные, суперэксцентрические сюжетные и изобразительные приемы использованы в этом фильме для разоблачения спекулятивности «левацкой» идеологии).

Второе русло заключало в себе фильмы, решавшие проблему актуальности и жизнеспособности искусства на монографическом материале, решавшемся разными средствами — от подчеркнуто условных, экспериментальных — в ленте Анджея Папузиньского «Слава Быку», посвященной творчеству нашего современника Франека Старовейского, до традиционных ныне методов «прямого кино» в картинах Джеффри Эгера «Звуковые скульптуры Гарри Бэртоя» и Гэвина Миллера «Глаз слышит, ухо видит» (о том, как работает канадский мультипликатор Норман Макларен).

Третье русло стало средоточием работ, претендовавших на создание, якобы, целостной картины человеческого бытия и общественной эволюции, а, по существу, не выходивших за пределы абстрактно-гуманистических размышлений о бренности человеческой личности, выраженных обычно в демонстративно «новаторских», ультра-экспериментальных формах. Естественно, что именно они оказались наиболее уязвимы в своих философских предпосылках, так же как и в своих художественных принципах. «Открытия» выглядели здесь порой провинциальным «модерном», а порой и просто элементарным,

унылым эпигонством. Конечно, и здесь случались исключения, которые лишь подтверждали правило,— «Последние зимы» Жан-Шарля Ташелла (фильм о любви двух стариков, поставленный в духе «поэтического реализма») или «Любители цветов» Боривоя Довниковича (поэтическая фантазия о будущем человечества, омраченном тенью атомной катастрофы). Но намеренно «авангардистские» работы типа «Так спокойно, тихо в деревне» представителя западногерманского «подпольного кино» Андре Крахта производили удручающее впечатление своим наивно-неуклюжим «новаторством» и вызвали резко отрицательную реакцию зрительного зала... Современные проблемы плохо поддавались решению «сугубо современными», модернистскими способами.



«Фабрика» (Польша, режиссер Кшиштоф Кесьлевский)

«Начальная школа» (Польша, режиссер Томаш Зыгадло)

Жюри советуется...

Фильм Гидеона Бахмана «Прощай, Федерико», посвященный работе Феллини над экранизацией «Сатирикона» Петрония, знаменовал собой последний пункт фестивального марафона. Он поставил последнюю точку в фестивальной программе. Картина Бахмана, сделанная в необычном жанре «импровизированного наблюдения», пытается создать представление о характере и творческом методе итальянского режиссера, представление подчас весьма живописное и оригинальное, но, к сожалению, лишенное глубины и тонкости. Недостаток психологического и философского анализа, понимание тех творческих проблем, в тенетах которых бьется автор фильма «Сатирикон», конечно же, не мог быть возмещен неожиданностью пластических и цветовых решений, смелостью композиционно-монтажных построений (например, финал ленты Бахман осуществил с помощью ритмического монтажа фотографий Феллини, где герой повествования показан в обратной последовательности возрастов, а последний кадр — фотография ребенка — должен, по замыслу автора, восприниматься нами как символ вечной «детскости» художника).

Непосредственно за последним просмотром последнего фильма зрители и гости стали свидетелями заключительного заседания фестивального жюри, которое проходило при живейшем участии присутствующих; нельзя не упомянуть при этом, что все без исключения выступления высоких судей смотра были абсолютно единодушны в оценке достоинств советской картины «Кино». Жан Руш, в частности, не преминул напомнить в связи с фильмом Владимира Эрвайса о весьма популярных среди практиков-документалистов и теоретиков документализма традициях Дзиги Вертова...

В этот заключительный вечер фестиваля гости и делегаты еще раз развернули прощальный номер «Фестивальной газеты», ежедневно публиковавшей подробную информацию

«Кино» (СССР, режиссер Владимир Эрвайс)

о происходящем, остроумные «микрорецензии» на фильмы, едкие фельетоны об издержках фестивального быта и прочувствованные беседы с постановщиками картин.

Первую полосу газеты в этот последний вечер украшали заголовки: «До встречи через год» и «Конец — делу венец». Думается, наилучшим завершением разговора о краковских киноэтюдах станут выдержки из статей под столь исчерпывающе ясными заголовками. Вот они, эти выдержки:

«Есть о чем подумать после этого фестиваля. Его новинкой были открытые заседания жюри. Мы будем искать новые формы для установления контактов между членами жюри, организаторами, фильмами — и зрителями. Изменилось отношение зрителя к показываемым картинам. Об этом тоже стоит подумать. Прошло то время, когда из гостеприимства награждались аплодисментами даже самые плохие фильмы. Сейчас на аплодисменты не может рассчитывать даже хороший фильм, если он не расположит к себе зрителей... Несмотря на обширную программу фестиваля, нашлось место для сопутствующих мероприятий. Просмотр лент, награжденных в Оберхаузене, заинтересовал всех. Это одна из форм информации о фильмах, о новых художественных направлениях в мировой кинематографии. Мы надеемся, что и в будущем станут расширяться контакты с представителями зарубежных фестивалей. Французская ретроспектива была великолепной. И еще раз показала, как важно знать культурные традиции... Мы верим, что IX Международный фестиваль будет интереснее, так как будет другим. И в этом постоянном обновлении — его будущее...»

«Краковский фестиваль — это не только возможность конфронтации фильмов, тенденций и направлений. Это богатая программа культурных мероприятий, не связанных с фестивалем... На страницах газет и журналов мы еще долго будем встречаться с фестивальной тематикой. А мы с нетерпением и надеждой будем ожидать XII Общепольский и IX Международный фестивали.

До встречи — через год!»

К этим пожеланиям «Фестивальной газеты» с удовольствием присоединяемся и мы...

Исповедь человека, разрушившего самого себя

Ян Березницкий

1. «Все мы откуда-нибудь приехали»

... Саморазрушение это не было, конечно, вполне добровольным. Человек, о котором здесь пойдет речь, подвергался сокрушительному воздействию такого мощного перемалывающего аппарата, каким является государственная, общественная система США. Но он был умен, талантлив, он многое верно видел в мире, который его окружал. Перед ним был выбор. Он выбрал компромисс. Он дал перемолоть себя. А перемолотый, так никогда и не мог освободиться от стыда за свое отступничество. За отступничество от себя самого, от своего таланта, от своего права бороться (этому высокому праву он с годами предпочел право каяться, публично бичевать себя).

Рассказ об этом человеке может поэтому представлять интерес не только ради него самого, хотя и он, как человек талантливый и много сделавший, заслуживает нашего интереса. Но не менее интересны и те проблемы социальной психологии современной американской буржуазной интеллигенции, те проблемы взаимоотношения художника и буржуазного общества, этого художника поглощающего, которые проступают за творческой судьбой Элиа Казана, современного американского кино- и театрального режиссера.

Два его последних фильма — «Америка, Америка» (1963) и «Сделка» (1969) — фильмы авторские. Едва ли к какому другому произведению современного западного кинематографа это довольно-таки зыбкое и не вполне еще устоявшееся как киноведческий термин понятие может быть приложимо в столь полной мере.

Авторскими фильмами «Америку, Америку» и «Сделку» хочется назвать не только потому, что в обоих случаях Казан ставит фильм по собственному сценарию (во втором случае это экранизация написанного им несколько лет назад романа) и в обоих же случаях сам является продюсером своих фильмов. И даже не только потому, что оба фильма в определенной мере автобиографичны: мера эта не столь уж велика, если под автобиографичностью художественного произведения понимать совпадение внешних обстоятельств жизни героя с внешними обстоятельствами жизни автора.

В фильме «Америка, Америка» такого рода автобиографичность сводится к тому, что, подобно герою фильма, греческому юноше Ставросу Топожоглу, дядя Казана (настоящая фамилия режиссера Казанжоглу), также, будучи еще юношей, эмигрировал шестьдесят лет назад из Турции в Соединенные Штаты. Фильм заканчивается сообщением, что вслед за Ставросом в Новый Свет переселилось и все семейство Топожоглу. Это опять-таки соответствует реальным обстоятельствам: вслед за дядюшкой будущего режиссера океан пересекло и все семейство Казанжоглу. Об этом Элиа Казан сам сообщает в авторском предуведомлении, которым начинается фильм: «Я, Элиа Казан, по происхождению грек, родившийся в Турции, стал американцем, благодаря путешествию, которое совершил мой дядя».

В «Сделке» — в книге, а не в фильме — кое-какие обстоятельства биографии героя (он племянник Ставроса, героя «Америки, Америки») еще могут напомнить сходные обстоятельства в биографии ее автора, но в фильме об этих обстоятельствах не упоминается. Таким образом, сходство, а тем самым «автобиографичность» здесь ограничивается в конце концов тем, что, как и его герой, автор — племянник своего дяди.

Однако если под автобиографичностью понимать сходство внутренней, духовной биографии, то и «Америку, Америку» и (в еще большей степени) «Сделку» действительно должно назвать произведениями автобиографическими.

«Для книги Казана характерна безыскусственная сила человеческой исповеди». Этот

отзыв известного негритянского писателя Джеймса Болдуина о романе «Сделка» можно было бы (с некоторыми оговорками) повторить и о фильме «Сделка».

В первой части дилогии, взятой самой по себе, от исповеди, быть может, не так уж много. Герой фильма, во всяком случае, о ней и не помышляет. Но взятые не «сами по себе», а рассматриваемые как единое целое, оба фильма воспринимаются как исповедь их а в т о р а.

Или уж — не будем столь категоричны — как попытка исповеди.

Попытка интересная для нас потому, что исповедь эта — не просто рассказ об ошибках и прегрешениях. И даже не просто покаяние в прегрешениях и ошибках. Будь так, она представляла бы интерес разве что для самого исповедывающегося и его духовника. Нет, исповедь эта — попытка понять и объяснить социальную обусловленность ошибок и прегрешений, некогда совершенных и автором и героем.

В картине «Америка, Америка» взаимосвязь между «я», частицей общества, и самим обществом, состоящим из этих частиц, почувствовали не все и не сразу. Поэтому автор счел нужным сделать публичное разъяснение: «По сути, это история Соединенных Штатов, история формирования общества. Не следует забывать, что все мы (то есть жители Соединенных Штатов.— *Я. Б.*) откуда-нибудь приехали».

Будь «Америка, Америка» выпущена на экран одновременно со «Сделкой», Казан мог бы обойтись и без этого разъяснения. Недаром «Сделка» разъяснений не потребовала. «Я» в ней — не только герой картины, не только ее автор, но тысячи и тысячи таких, как автор и его герой. Те, из которых и состоит современное американское буржуазное общество.

В этой диалектической взаимосвязи — пусть и не додуманной до конца, пусть и не во всем последовательно воплощенной — правда и терпкая горечь дилогии Казана.

Правда и горечь настолько сильные, что иногда даже вызывают мысль о своеобразном мужестве человека, создавшего эту исповедальную дилогию. «Я вспоминаю друзей — кинематографистов, которые находят в себе мужество создавать яркие и смелые фильмы»,— писал недавно в «Известиях» Сергей Бондарчук в статье, написанной после поездки в США. В этом ряду он назвал также и Элиа Казана.

Запомним же это слово — «мужество». Запомним уж по одному тому, что трагедия Казана, человека и художника, в том и состоит, что мужества ему как раз и не хватало. Как не хватило мужества герою «Сделки» — во многом, как мы увидим впоследствии, alter ego автора.

Об отсутствии мужества, о «сделках» — с самим собою ли, с обществом ли — и рассказывает этот горький и в этом смысле мужественный фильм.

Хотя и в нем самом — такой ли уж это парадокс?— если приглядеться попристальнее и в особенности если сравнить фильм с романом, на основе которого он снят, можно обнаружить следы тех же «сделок».

2. Цена мужества

Переплетением «сделок» и мужества полна биография Казана.

К середине тридцатых годов он, двадцатипятилетний «грек, родившийся в Турции и ставший американцем», приобрел уже известность на своей второй родине как один из руководителей «Груп тиэтр»— самого значительного, самого прогрессивного по своим идейным и творческим устремлениям сценического коллектива США тех лет. В числе поставленных им в «Груп тиэтр» спектаклей — «В ожидании Лефти» и «Золотой мальчик» Клиффорда Одетса, выдающиеся по остроте и силе социальной критики произведения американской драматургии тридцатых годов.

Там же, в «Груп тиэтр», ставит он в 1934 году и свою собственную пьесу. Называется она «Димитров» и, так же как «В ожидании Лефти» Одетса, принадлежит к тому жанру драматических произведений, который американская критика (едва ли законно используя советский термин конца двадцатых — начала тридцатых годов) относит к «искусству агитпро-

па». Речь в пьесе идет, как можно догадаться, о мужестве великого революционера, представшего перед фашистским судилищем. Речь в пьесе идет также о малодушии тех, у кого перед лицом наступавшего фашизма не хватило мужества отстаивать свои убеждения до конца.

Через неполных два десятка лет, в период маккартизма, пьеса эта будет объявлена «подрывной». И у автора ее, привлеченного к дознанию комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, также не хватит мужества отстаивать свои убеждения до конца.

К тому времени, когда это произойдет, он уже будет не просто известен, но знаменит. Знаменит своими постановками на сцене пьес крупнейших американских драматургов Торнтона Уайльдера, Теннесси Уильямса и других. Знаменит как талантливейший режиссер-педагог, один из создателей и руководителей нью-йоркской «Студии актера», воспитавшей не один десяток прославленных мастеров сцены и экрана. Знаменит как убежденный поборник реалистического метода, один из самых последовательных и горячих приверженцев системы Станиславского (еще через десять лет, в 1963 году, когда будет отмечаться столетие со дня рождения великого реформатора сценического искусства, Казан напишет в своем письме в редакцию журнала «Искусство кино»: «Все, что мне довелось делать в театре, испытало на себе воздействие его учения. И в равной степени вся моя работа в кино была также вдохновлена его трудами, его открытиями»). Знаменит, наконец, своей работой в кино: с 1944 года, когда он впервые произнес команду «Мотор!», по 1952 год, когда и воспоследовал вызов в вышеупомянутую комиссию, Казан снял восемь фильмов. Восемь фильмов за восемь лет! И в большинстве этих фильмов (так же, как в большинстве его спектаклей того же восьмилетия)* в той или иной форме ставились социально-политические проблемы, волновавшие в те годы прогрессивную общественность страны.

Но и в этих фильмах, при всей их то кажущейся, то действительной смелости, были компромиссы. Компромиссы с той самой буржуазной действительностью, с той самой буржуазной моралью, на разоблачение которой отваживался режиссер. И эти компромиссы существенно искажали намерения автора. В «Пинки», например, смелость и острота постановки проблемы (расовая нетерпимость) были во многом «смазаны» расплывчато-морализаторской ее трактовкой.

Так или иначе, но к 1952 году сорокатрехлетний Элиа Казан бесспорно был режиссером номер один американского театра. Столь же бесспорно он был единственным из театральных режиссеров Америки, сумевшим за сравнительно короткий срок не просто освоить смежную профессию, но стать одним из ведущих мастеров американской кинорежиссуры.

И все это было поставлено на карту.

Вызванный в комиссию, Казан держался поначалу так же мужественно, как некоторые другие его коллеги. Но когда он был вызван повторно, когда он понял, что́ поставлено на карту, мужество ему изменило.

Не один Казан пошел тогда на подобную сделку. И, тем не менее, напрасно стал бы его биограф искать для него оправдание в том, что немало других представителей американской интеллигенции не сумели в те черные годы сохранить верность самим себе, оказались вынуждены пойти на большие и малые сделки. Какая бы обстановка ни окружала человека (особенно если он художник), решение принимает за себя он сам и сам же за это принятое решение расплачивается всей своей последующей жизнью (а в том случае, если он еще и художник, то всем своим творчеством).

Своей б о л ь ш о й с д е л к о й Казан обеспечил себе возможность продолжать профессиональную деятельность. Пройдет всего лишь несколько лет, и к концу пятидесятых — началу шестидесятых годов он займет в американском кинопроизводстве положение совершенно исключительное. Да толь-

* Среди фильмов Казана тех лет: «Дерево растет в Бруклине», «Бумеранг», «Джентльменское соглашение», «Пинки», «Трамвай Желание». Среди спектаклей: тот же «Трамвай Желание», «Глубокие корни», «Все мои сыновья», «Смерть коммивояжера».

ко обретено будет это положение ценой сделки, компромисса. То есть ценой измены себе, отречением от самого себя.

И когда в 1957 году очередной его фильм снова назовут острым, смелым, мужественным, многие припомнят, что всего лишь за три года до того — и ровно два года спустя после «грехопадения» — он снял фильм «На набережной». Который тоже был своего рода сделкой. И тоже в первую очередь — с самим собой. Автобиографичность (внутренняя, духовная) главного героя картины — портового грузчика, порвавшего со своим профсоюзом,— была замечена тогда всеми. Но в отличие от автобиографической же «Сделки», которая пятнадцать лет спустя станет попыткой настоящей исповеди, то была всего лишь попытка оправдаться.

А за этой малодушной попыткой снова последовал фильм острый и мужественный. Последовало «Лицо в толпе» — беспощадно сатирическое разоблачение системы духовного оболванивания обывателя с помощью так называемых средств массовой информации. Яростная сила этой ленты казалась просто несовместимой ни с недавней житейской сделкой Казана, ни с последовавшей за ней сделкой творческой — фильмом «На набережной».

Как принято было отступничество Казана? В реакционной прессе, разумеется, с ликованием. До тех пор, несмотря на все туже завинчивавшийся пресс маккартизма, отступниками среди представителей творческой интеллигенции становились в основном мелкие сошки. Единственным, пожалуй, исключением был Эдвард Дмитрык, одаренный кинорежиссер, автор такого значительного антирасистского фильма, как «Перекрестный огонь». А тут — Казан! И почти одновременно с ним — Одетс! Было от чего возликовать.

Что же касается прогрессивных кругов как в Соединенных Штатах, так и за их пределами, то отступничество Казана вызвало, разумеется, бурю гневного осуждения. Вряд ли кто из нас и сегодня откажется от тех безоговорочно резких определений и оценок, которые получило в нашей печати поведение Казана в 1952 году. Отступничество есть отступничество, где бы, когда бы и по каким причинам оно ни было бы совершено.

Непереносимую тяжесть своего положения Казан ощутил и по отношению к себе американской реакционной прессы. Конечно, она испытывала удовлетворение, вспоминая его отступничество 1952 года. Но что касается творчества режиссера, то тут места для компромиссов не было, тут вступали в силу совершенно определенные (и нередко с предельной же определенностью выражения) классовые критерии.

Критерии эти почти что с афористической точностью изложил Генри Харт, редактор благонамеренно охранительного ежемесячника «Филмз ин ревью»:

«Пора бы уж Элиа Казану прекратить кусать ту руку, что его кормит (вполне досыта!), и посвятить свой режиссерский талант созданию таких фильмов и спектаклей, которые бы воспевали американскую действительность, вместо того, чтобы клеветать на нее».

Написано это было в 1964 году в связи с выходом на экран фильма «Америка, Америка».

3. Поцелуи, башмаки и улыбки

В связи с выходом на экран, но не по поводу самого фильма.

Дело в том, что по выходе на экран фильм вызвал оживленную полемику. Кто-то из выступавших на «Вольной трибуне» Карловарского фестиваля 1964 года высказался, например, в том смысле, что по эпической мощи картину Казана можно сравнить с Седьмой симфонией Бетховена. Другой возразил резонно: это уж вы, мол, хватили. Но почти единодушным было мнение, что фильм несет на себе следы влияния советского кино — называлась трилогия о Горьком Марка Донского. Но и в этом сравнении было много неточного: кинокритики социалистических стран справедливо указывали на то, что изображение «свинцовых мерзостей жизни» в картине американского режиссера лишено того глубинного революционного пафоса преобразования этой жизни, в каком и была заключена сила трилогии советского мастера.

И все-таки, все эти споры и разногласия не могли заслонить тот спор, который был вызван концовкой фильма. И даже не самой концовкой, а ее смыслом. А поскольку смысл всякой концовки не может в той или иной мере не отразиться на смысле целого, в основе спора лежал все тот же сакраментальный вопрос: что хотел сказать автор своим произведением?

Некоторым показалось, что автор своим произведением хотел воспеть... американскую действительность. Осторожную надежду на это выразил, в частности, процитированный выше Генри Харт. Нацелив режиссера на воспевание, он вслед за тем задал вопрос: не ознаменует ли, мол, именно эта картина решительный перелом в творчестве Казана?

Забегая вперед, скажу, что когда после «Сделки» стало ясно: никакого перелома «Америка, Америка» не ознаменовывала и не ознаменовала,— руководимый Хартом киноведческий журнал отвел душу в выражениях, которые не назовешь ни киноведческими, ни парламентскими.

Но что же все-таки дало основание Харту понадеяться на этот благодетельный, с его точки зрения, перелом?

Поцелуй.

По старой голливудской традиции финальный поцелуй (или, как его когда-то называли, поцелуй в диафрагму) был своего рода опознавательным знаком happy end'а: все невзгоды позади, тучи рассеялись, и героев ожидает безоблачное будущее.

Казан тоже снабдил свою картину финальным поцелуем. После тысячи невзгод и унижений; после нескольких лет мытарств — сперва по нищим местечкам и каменистым дорогам родной Анатолии, затем по трущобам и злачным местам турецкой столицы; после того как его грабили и избивали, обманывали и пытались убить и он, в отместку, тоже научился обманывать, грабить и убивать — после всего этого девятнадцатилетний Ставрос, исступленно мечтавший среди этого ада об Америке как о земле обетованной и ступивший наконец на землю своей мечты, благоговейно опускается на эту землю (хоть земля эта пока вовсе не земля, а грязные заплеванные ступени иммиграционного бюро — чистилища, сквозь которое он, вырвавшийся из ада, только что прошел) и почти что в молитвенном экстазе, с победоносно счастливой улыбкой на лице припадает к ней губами.

Не знаю, в какой мере удалось мне передать этим длинным периодом тот ликующий н а с т р о й, какой свойствен финальным кадрам ленты. Но он, этот «настрой», действительно может создать ощущение happy end'а. И создалось это двусмысленное, крайне опасное для картины ощущение не у одного только Генри Харта.

Некоторым кинорецензентам из числа стоящих на противоположных с Генри Хартом классовых позициях тоже показалось, что вышеупомянутый поцелуй вкупе с ликующей улыбкой служит образным обещанием грядущих счастливых перемен в судьбе героя, открывающегося перед ним светлого будущего. Примерно так воспринял концовку картины такой серьезный и глубокий критик, как Зыгмунт Калужиньский (кинообозреватель польского еженедельника «Политика»). Финал «Америки, Америки», по его мнению,— это «триумф в Новом Свете человека, который был парией в Старом». Из каковой трактовки финала проистекал и вполне по-своему логичный обобщающий вывод: «Америка, Америка» (по словам Калужиньского) есть не что иное, как «пропаганда избавительной роли американского континента». С неменьшей определенностью высказался о той же концовке (опять-таки связывая ее со сверхзадачей всего фильма) критик журнала «Искусство кино»: «...Всем строем картины и особенно эмоциональным зарядом ее заключительных сцен доказывается, что герой не ошибся в выборе путеводной звезды, что его мечта — Мечта с большой буквы — стоила усилий, затраченных на ее достижение» (1965, № 1).

Итак, триумф? Воплощение мечты в реальность?

Почему же тогда другой польский критик (Конрад Эберхардт в журнале «Фильм») усматривает в той же самой концовке не оптимистический восклицательный знак (триумф!) а, так сказать, вопрос с отточием?.. «Победой

или поражением кончается все это путешествие?.. Фильм не дает на это ответа».

Но в том-то и дело, что автор картины вовсе и не намеревался дать в ней прямой ответ на этот вопрос. Ведь лобызает грязные ступени не он, а его герой. И ликующая улыбка озаряет лицо героя, а не автора. И happy end (счастливый конец) есть вовсе не happy, хотя бы уж по одному тому, что это не end. Автор многократно заявлял, что «Америка, Америка» есть первая часть задуманной им кинотрилогии (впоследствии она превратилась в дилогию) и что только в заключительной части он, автор, «займется поисками ответа на вопрос, оправданы ли были все те усилия, которые затратил герой ради достижения своей мечты о Новом Свете».

Оправданы ли были усилия? Оправданы ли?.. Автор еще только собирается заняться поисками ответа на этот вопрос, а рецензент полагает, что ответ в картине уже дан. Усилия оправданы. Мечта стоила усилий. Даже лексика та же: мечта... усилия... достижение...

Но, быть может, объективный смысл картины (такое подчас случается) не совпадает с тем, который намеревался вложить в нее автор? Выслушаем еще одного свидетеля по рассматриваемому нами «делу о поцелуе».

Нэнси Скотт, автор статьи об «Америке, Америке» в американской коммунистической газете «Пиплз уорлд», оценивает художественные достоинства фильма столь же высоко, как и процитированные выше рецензенты. И, подобно им, считает, что в ленте Казана, особенно в ее финальных кадрах, вполне достаточно материала для ответа на вопрос: что хотел сказать автор своим произведением. Но там, где некоторым другим критикам виделось претворение мечты в действительность («мечта... стоила усилий, затраченных на ее достижение»), Нэнси Скотт усматривает нечто прямо противоположное: «трагический разрыв между мечтой об Америке и американской действительностью».

Вот сколь полярные точки зрения были высказаны в споре — даже в споре между идейными единомышленниками — по вопросу о соотношении мечты с действительностью в картине Элиа Казана «Америка, Америка».

Кто прав?

Прежде чем решить это, признаем главное: «Америка, Америка» действительно не дает прямого ответа на поставленный вопрос. И только после этого признаем проницательность Нэнси Скотт, которая, как бы предугадав тогда еще даже не начатую производством вторую часть дилогии, о щ у т и л а этот ответ («трагический разрыв») в той едва-едва уловимой иронической интонации, которой окрашено у Казана финальное ликование Ставроса — его улыбка и его поцелуй.

Ведь этот поцелуй и эта улыбка оплачены самой высокой ценой: потерей самого себя. Позади убийство, предательство, грязные сделки, где предметом купли-продажи служил он сам. Позади самоубийство друга — оно-то и дало возможность Ставросу Топожоглу ступить на берег своей мечты. И ступил он на этот берег уже не Ставросом Топожоглу: друг отказал ему единственную ценность, которой обладал,— свое имя. Бывший Ставрос Топожоглу по прозвищу «Америка-Америка», уже в виду статуи Свободы доведавшийся, что Америка в нем не нуждается и что от самых «райских ворот» ему дан поворот — тем же кораблем его отправят обратно в Старый Свет,— предстает перед иммиграционным чиновником как Оганнес Гардасян. А на берег своей мечты сходит как Джо Арнесс — чиновник плохо расслышал странное для его уха имя: Огàннес.

Такова цена осуществления мечты. Вспомним: «... история формирования общества... все мы откуда-нибудь приехали».

Осуществление же мечты начинается в данном случае с того, что приехавшему предстоит в течение двух лет, не получая от хозяина ни гроша (только чаевые — если кто раскошелится), чистить-блистить башмаки клиентов — отрабатывать стоимость переезда через океан. Таково условие сделки, которую заключил с ним еще в Константинополе предприимчивый босс.

Горькую, хотя и скрытую иронию этого финального многоточия (принятого, как мы видели, кое-кем за триумфальный воскли-

цательный знак) Нэнси Скотт почувствовала лучше своих европейских коллег. Быть может, еще и потому почувствовала лучше, что ей, как и автору фильма, как и любому из их соотечественников, отлично известно: чистильщик обуви — это одна из тех двух классических профессий (вторая — продавец газет), с которых начинает обычно в прекраснодушных и сентиментальных легендах об Америке свою карьеру будущий обладатель миллионного состояния.

В общем, как видим, в конце одиссеи константинопольского золоторотца Ставроса Топожоглу и у истоков карьеры эвентуального миллионера Джо Арнесса — не только оптимистическая улыбка, не только благодарный поцелуй, но и (спроецированная в будущее) долгая двухлетняя череда башмаков...

4. Еще об улыбках и башмаках

Но все это, повторяю, можно было в «Америке, Америке» уловить только в интонации. Уловление же интонации (равно как и настроя, строя, эмоционального заряда и т. п.) едва ли может почитаться непререкаемым аргументом в киноведческом споре. В идеологическом — тем более.

Непререкаемый аргумент был представлен Казаном шесть лет спустя. В «Сделке». Здесь, в заключительной части дилогии, режиссер, как и обещал, дал прямой и недвусмысленный ответ на вопрос: оправданы ли были усилия?.. (Стоила ли мечта усилий?.. победа или поражение?..)

Хотя и здесь ожидавшийся ответ был дан не впрямую. И во всяком случае не в форме утверждения или отрицания: да, оправданы! — или: нет, не оправданы!

Каков же ответ Казана?

Собственно говоря, об этом — весь фильм. Так же как весь роман. Как и — в замысле — вся эта статья.

И, конечно же, и в фильме и в романе ответ, о котором идет речь, касается не только индивидуальной судьбы Ставроса Топожоглу — Джо Арнесса. Все мы откуда-нибудь приехали.

Но начать все-таки стоит с ответа, касающегося его индивидуальной судьбы. Ведь именно она в споре об «Америке, Америке» послужила основанием для столь далеко идущих (и столь противоположных) выводов.

Этот частный ответ — если все же попытаться найти (в книге) места, где он дан в словесной оболочке,— выражен в форме вопроса. Одного из тех, которыми мучается герой книги — сорокатрехлетний племянник ныне уже восьмидесятилетнего Ставроса.

Задает он этот вопрос у постели умирающего отца. Задает, однако, не отцу, а дяде. Дяде, вслед за которым, как мы помним, и переселилось полвека назад в Новый Свет все семейство Топожоглу. Дяде, столь оптимистически улыбавшемуся в финале «Америки, Америки» и не только не ставшему с тех пор миллионером, но так и не добившемуся хотя бы относительного материального благополучия.

— Maybe the *whole thing* is wrong? — спрашивает герой «Сделки» героя «Америки, Америки».

Что означает примерно:

— Может быть, *вся* эта затея оказалась ни к чему?..— подразумевая, конечно, под the *whole thing*, то есть *всей* этой затеей (курсив Казана),—«*все* те усилия, которые затратил герой ради достижения своей мечты о Новом Свете» (курсив мой.— *Я. Б.*).

И дядя молчит — ответить ему нечего. Ибо, во-первых, вопрос племянник задает скорее самому себе. А во-вторых, вопрос носит риторический характер — в нем самом и содержится ответ.

Молчит дядя, но не молчит отец. Ему одно время повезло больше, чем старшему брату: владелец лавчонки, торгующей коврами, он и сына сумел вывести в люди. А теперь, разорившийся и умирающий бедняком, он просит выведенного им в люди сына:

— Увези меня отсюда обратно.

И в просьбе этой при всей ее нелепости, конечно, не просто сентиментальная старческая ностальгия, тоска по родным местам.

Нелепая просьба отца, так же как неразумный вопрос сына, в фильм не вошли. Но тот

кардинальный вопрос, ответом на который в книге служат упомянутые выше просьба и вопрос, получает в фильме ответ еще более выразительный.

Высокий дряхлый старик с землисто-бурым бугристым лицом появляется в фильме трижды. Узнаём мы его сразу же — по воспоминанию, которое тенью мелькнуло в его мертвенном, горестно апатичном взгляде. Мелькнуло, конечно, не только тенью во взгляде — этого даже самый проницательный зритель не уловил бы,— но и на экране. Больничный коридор, где он вместе с племянником ждет, пока его пустят к умирающему брату, сменяется вдруг океанским простором. И на палубе корабля, среди толпы оборванцев-иммигрантов,— он сам, молоденький, ошалевший от счастья, метнувшийся куда-то вбок, чтоб получше разглядеть показавшуюся на горизонте статую Свободы. И на лице его, конечно, та самая знаменитая сияющая улыбка.

Полтора-два метра из «Америки, Америки», как и всегда при переводе черно-белого изображения на цветную пленку, выглядят в «Сделке» как-то пожухло. Но здесь это воспринимается как пожухлость воспоминания. Сияющая пожухлая улыбка вместе с пожухлым океаном и пожухлым кораблем исчезают так же внезапно, как появились. И на экране снова цвет, снова больничный коридор, снова дряхлый старик с угрюмой апатией во взоре.

Впрочем, это еще не ответ. Это подготовка ответа.

Второй раз мы видим постаревшего на шестьдесят лет героя «Америки, Америки» в больничной палате, рядом с умирающим братом. Четыре коротких плана. Первый: его застывшее, с отсутствующим взглядом лицо. Второй: его ноги в дырявых, развалившихся, серых от ветхости башмаках. Третий: снова его лицо; на этот раз во взгляде, устремленном на что-то пока не видимое нами,— проблеск оживления, заинтересованности. И последний, четвертый план: он двинулся к брату, и теперь мы видим, на что он так пристально смотрит. Это башмаки, которые стоят у кровати умирающего. Тоже не так чтобы уж с иголочки новые — изрядно поношенные и стоптанные,— но по сравнению с его развалюхами еще довольно крепкие и сохранившие, по крайней мере, свой первоначальный черный цвет.

И — финальные кадры ленты. Серый осенний день, переплетение автострад, пересекающихся на разных уровнях, проносящиеся одна за другой машины. Тут же, у самого шоссе,— небольшое кладбище. У открытой могилы, куда вот-вот опустят гроб, среди других родственников — старший брат покойного. Как всегда, с выражением горестного безразличия на лице. Резкое движение камеры вниз, и мы видим его ноги. В черных, пусть и не с иголочки новых — изрядно поношенных и стоптанных,— но довольно еще крепких башмаках.

А его племянник, сын покойного, смотрит на опускающийся в могилу гроб. Смотрит, и смотрит, и смотрит с какой-то странной — застывшей и отрешенно горькой — улыбкой...

...Пока эту застывшую (теперь уже намертво, в стоп-кадре) горькую улыбку не сменяет надпись: «The End»— конец.

Вот вам и h a p p y end!

Поцелуй, улыбка и башмаки в финале «Америки, Америки». Башмаки и улыбка в финале «Сделки».

Этот и без того сильный и выразительный финал (имеется в виду «Сделка») покажется еще сильнее и выразительнее, если вспомнить, что и в финале первой части дилогии тема башмаков и тема улыбок (да простятся мне эти словосочетания) возникают тоже не вдруг. Они, эти темы, проведены там через в е с ь фильм.

Оганнес Гардасян — тот самый, который к концу картины бросится в океан и тем самым даст другу возможность назваться его именем,— повстречался впервые Ставросу еще до того, как тот покинул родной дом. Повстречался на пустынной, выжженной солнцем каменистой дороге: оборванный и оголодавший — кожа да кости — с лихорадочным туберкулезным блеском в глазах, он стоял босиком на обочине и протягивал случайному прохожему руку:

— Подайте хоть что-нибудь... Хоть что-нибудь. Я отблагодарю... Из Америки...

Случайным прохожим был Ставрос. Слово «Америка» он слышал и раньше. Но впервые перед ним был человек, для которого это слово не просто туманная мечта, но ц е л ь.

— Как же ты доберешься туда вот так?— спрашивает Ставрос, показывая на босые ноги пилигрима.

— Иисус мне поможет.

И тогда Ставрос скидывает с ног башмаки — поношенные, но еще довольно крепкие — и бросает их Оганнесу. Отнюдь не рассчитывая, конечно, что тот его «отблагодарит». (А тот его действительно отблагодарит. Жизнью.)

Бескорыстная жертва (собственные башмаки) у истоков мечты о земле обетованной.

И мелкая кража (башмаки умирающего брата) как исход этой мечты.

Так стоила ли мечта усилий?..

Едва ли можно яснее (кинематографически яснее) ответить на этот вопрос.

Это что касается «темы башмаков». Что же касается «темы улыбок», то последовательность, с какою она проведена и через «Америку, Америку» и через «Сделку», тоже можно ощутить, лишь посмотрев обе части дилогии.

В первой части герой проносит свою ослепительную, озаряющую финал улыбку через в е с ь фильм. Сквозь все свои беды и мытарства. Несокрушимо оптимистическая, победоносная, она-то во многом и создает тот двусмысленный «настрой», о котором шла выше речь.

Сколь важен был для Казана создаваемый этой улыбкой «настрой» (важен как своего рода теза, за которой, как ее отрицание, последует антитеза «Сделки»), свидетельствует хотя бы то, что изданный в форме киноповести литературный сценарий фильма назывался в первоначальном варианте «Анатолийская улыбка». Да и сам фильм в большинстве стран, где он шел, носил то же название — «Анатолийская улыбка».

Сияющую, белозубую, победоносную улыбку Ставроса можно было даже в определенном смысле назвать не столь анатолийской, сколь американской. В том смысле, в каком давно уже стала девизом, лозунгом, с т и л е м американской жизни знаменитая формула «keep smiling». Что означает: не падай духом, не унывай, или — если рискнуть перевести с примитивным буквализмом — не переставай улыбаться, держи улыбку.

О «кип смайлинг» как о формуле «американского оптимизма» писали многие. Писал Маяковский, писали Ильф с Петровым. Они-то как раз и назвали стиль «кип смайлинг» «стилем американской жизни».

«Американский смех, в общем хороший громкий и жизнерадостный смех, иногда все-таки раздражает... Американцы смеются и беспрерывно показывают зубы не потому, что произошло что-то смешное, а потому, что смеяться — это их стиль.

Америка — страна, которая любит примитивную ясность во всех своих делах и идеях.

Быть богатым лучше, чем быть бедным. И человек, вместо того чтобы терять время на обдумывание причин, которые породили бедность, и уничтожить эти причины, старается всеми возможными способами добыть миллион...

Смеяться — лучше, чем плакать. И человек смеется... Он смеется только по той причине, что американец должен смеяться. А скулят и тоскуют пусть мексиканцы, славяне, евреи и негры».

Примитивной ясности оптимистической улыбки Ставроса, героя «Америки, Америки», противопоставлена в дилогии загадочная улыбка героя «Сделки». Застывшая и отрешенно горькая в финале, где он хоронит отца. Растерянно блуждающая и даже с какой-то чуть веселой сумасшедшинкой, но тоже отрешенная — в начале ленты, где он, не только добившийся, в отличие от дяди и отца, материальной обеспеченности, но и имеющий как будто все основания считать себя человеком преуспевающим (в романе, на первой же странице, он так себя и отрекомендовывает: «я человек преуспевающий»), вдруг пытается покончить с собой.

Но эту его улыбку — улыбку тихого отчаяния — Казан противопоставляет не только ослепительной улыбке Ставроса в первой части дилогии, но и столь же ослепительной улыбке самого героя «Сделки». Той энергичной, жизнерадостной улыбке («американец должен смеяться»), которая не сходила с его лица раньше, до попытки самоубийства. О чем свидетельствуют на экране эпизоды возврата в прошлое.

5. Пять... четыре... три... два... один...

Что же было в прошлом?

В прошлом, до попытки самоубийства, был довольный собой и довольный жизнью высокопоставленный служащий рекламной фирмы. По имени Эдди Андерсон. По происхождению грек (настоящее имя Эвангелос Топожоглу). Ставший американцем благодаря путешествию, которое совершил его дядя.

Причин победоносно улыбаться у сорокатрехлетнего племянника, служащего рекламной фирмы, было куда больше, чем в свое время у его девятнадцатилетнего дяди, чистильщика башмаков. Тот улыбался в кредит, в счет будущего миллиона. Причины улыбки племянника вполне сиюминутны и осязаемы.

Причины эти таковы:

превосходно оплачиваемая работа;

солидный счет в банке;

любящая жена;

отличный дом в парковой части Лос-Анджелеса;

персональное атомное бомбоубежище с многомесячным запасом продуктов;

три автомашины;

плавательный бассейн;

великолепная коллекция пластинок;

два полотна Пикассо.

Инвентарная опись этих причин содержится в первых же строчках романа. В фильме эти движимые и недвижимые причины представлены наглядно. И тоже в самых первых кадрах. Не хватает разве что бомбоубежища с продуктами да солидного счета. Но продукты вместе с бомбоубежищем можно в конце концов списать за счет усушек и утрусок, коим подвержен роман (тем более восьмисотстраничный) в процессе его перевода — пусть даже автоперевода — на язык зрелищного искусства. Что же до солидного счета, то речь о нем в ленте заходит чуть погодя; впрочем, и без того отлично понимаешь: только им одним и могут быть обеспечены тот достаток и комфорт, тот оптимистический настрой, которыми прямо-таки дышит и лучится добрая сотня метров в начале картины.

Эту добрую сотню метров можно было бы озаглавить также как озаглавлен гоголевский драматический отрывок —«Утро делового человека». Деловой человек, энергичный и жизнерадостный, бодро вскакивает с постели (одновременно с ним бодро вскакивает любящая жена); бодрым, пружинящим шагом направляется к ванной (жена пружинящим шагом направляется к своей); бодро завтракает; бодро выводит машину из гаража и бодро мчится на своем «ягуаре» по залитым солнцем улицам парковой части Лос-Анджелеса. И все это под бодрые радиоголоса — душ он принимает под сводку погоды: безоблачно; кофе пьет под рекламу: сигареты «Зефир» — это чистые сигареты, они освежают, как морской ветерок (вскоре мы узнаем, что автор этого рекламного шедевра — наш герой); машину ведет под репортаж с мыса Кеннеди: двадцать четыре... двадцать три... двадцать два...— бодрый отсчет секунд, остающихся до старта очередного «Аполлона» или «Маринера».

В этом великолепном полифоническом эпизоде сказано гораздо больше, чем в соответствующих ему первых абзацах романа. И вообще — почти все, что вошло в фильм из книги, вошло в него обогащенным. Но вошло, к сожалению, не все. И не всегда (к еще большему сожалению) виною тому неизбежные усушка и утруска.

Впрочем, об этом позже.

Авторская ирония — вот чем в первую очередь обогатились на экране начальные, экспозиционные абзацы романа. Не знаю, в какой степени удалось мне ее передать

в своем описании утра делового человека. Скорее всего в чрезмерной. Ибо ирония — злая ирония — в этой начальной д о б р о й сотне метров не так уловима. Как и в заключительной сотне метров первой части дилогии. Стоит ее, эту скрытую авторскую иронию, не уловить, и смысл вступительного эпизода «Сделки» вполне можно свести к примитивной (по определению Ильфа и Петрова) идее: быть богатым лучше, чем быть бедным. Как и в «Америке, Америке», смысл заключительного эпизода, если не почувствовать в нем авторской иронии, вполне можно свести к примитивному «воспеванию».

Журнал «Филмз ин ревью», который, как мы помним, в свое время выговаривал Казану за то, что тот кусает кормящую его (вполне досыта) руку, иронии ни в первом, ни во втором случае не почувствовал. В первом случае это привело к тому, что рецензент журнала высказал предположение: не перестал ли, мол, режиссер кусаться. Во втором же случае невосприимчивость к иронии привела к тому, что рецензент (другой) возмутился: человека кормят досыта, а он накладывает на себя руки и вообще чем-то недоволен! Бессмыслица!

Кстати, сам Эдди (в романе), размышляя о своей материальной обеспеченности, тоже пользуется термином, связанным с кормежкой. Работа в рекламном агентстве дает ему, по его собственным словам, «хлеб с маслом». Деловой человек, он склонен именно так — с некоторой благодушной иронией, разумеется,— именовать перечисленные выше блага, от банковского счета и бомбоубежища до Пикассо. Интеллектуал, у которого дома, конечно, не только Пикассо, но и Достоевский, он вполне мог бы, имея в виду ту же обеспеченность, вспомнить и автора «Зимних заметок о летних впечатлениях»:

«Что за порядок! Какое благоразумие, какие определенные и прочно установившиеся отношения; как все обеспечено и разлиновано; как все довольны; как все стараются уверить себя, что довольны и совершенно счастливы, и как все, наконец, до того достарались, что и действительно уверили себя, что довольны и совершенно счастливы, и... и... остановились на этом. Далее и дороги нет».

Далее и дороги нет.

И вот вся эта обеспеченность и разлинованность идет прахом.

Случай сам по себе едва ли исключительный.

Хотя исключительным его можно назвать лишь потому, что прахом все идет не из-за каких-либо внешних обстоятельств. Нет, сам объект этого благополучия добровольно отказывается от него. Кусает руку, которая протягивает ему хлеб с маслом. По аналогии с ходким выражением «self-made man» — человек, создавший самого себя,— его можно было бы назвать человеком, разрушающим самого себя.

Разрушение самого себя начинается, как уже было сказано, с попытки самоубийства. Внезапной и — пока — необъяснимой.

Внезапность и необъяснимость переданы в романе через «вдруг». Словно чья-то неведомая рука, вспоминает Эдди (от лица которого ведется повествование), легла вдруг на баранку руля и резко крутанула ее вбок. Туда, где почти впритык к его «ягуару» мчался с той же скоростью огромный многотонный грузовик.

В фильме это литературное «вдруг» опять-таки развернуто в блистательнейший по своей кинематографической выразительности эпизод — непосредственное продолжение первого, экспозиционного.

Ослепительное калифорнийское солнце, заливавшее экран, меркнет. Машина Эдди въезжает в длинный, освещенный мертвенным неоновым светом тоннель. Машины идут в несколько рядов плотным сомкнутым строем; справа, бок о бок с Эдди, многотонный грузовик на огромных колесах. На мысе Кеннеди продолжают отсчитывать секунды: пятнадцать... четырнадцать... тринадцать... В какой-то соседней машине приемник настроен на другую волну: все еще рекламируются сигареты «Зефир» — чистые и освежающие, как морской ветерок. Нещадно дымит сигаретой водитель грузовика. И вдруг (в пересказе

не обойтись без этого «вдруг») не какая-то там неведомая рука о п у с к а е т с я на баранку, а сам Эдди медленно-медленно с н и м а е т с баранки руки и держит их над нею на весу — словно пианист, который вот-вот ударит по клавишам. Ровно ревут машины, вкрадчиво надрывается реклама (...освежают, как ветерок), орет что-то высунувшийся из кабины грузовика перепуганный шофер, а из-под висящих в воздухе рук Эдди доносится: девять... восемь... семь... Неуправляемый «ягуар» то вильнет вправо, то влево — того и гляди врежется в грузовик, — а на лице у Эдди странная, отрешенно блуждающая улыбка — та, которая пройдет потом через весь фильм, чтобы намертво застыть в финальном стоп-кадре. А пока: четыре... три... два... И когда уже вот-вот раздастся: ноль! (далее и дороги нет), Эдди пригибает голову, смаху— словно пианист на клавиши — опускает руки на баранку и резко вывертывает ее вправо. И чудовищное реактивное грохотанье стартовавшего «Аполлона» покрывает собой и морской ветерок, и испуганные крики, и скрежет тормозов грузовика, под колесами которого волчком завертелся маленький «ягуар»...

6. Деловые люди — сын и отец

А потом — больница. Как сквозь пелену — участливо склонившееся над ним лицо жены. И он сам — перебинтованный вдоль и поперек, впервые, должно быть, за долгое время осмысленно раскрывший глаза.

Лицо жены — сквозь пелену.

И он их снова устало закрывает.

И видит — на этот раз отчетливо — себя самого. Каким он был еще недавно. Энергичного и элегантного, сияющего белозубой улыбкой. Видит в момент едва ли не наивысшего своего профессионального триумфа: стоя с указкой в руке у небольшого экрана, установленного в оффисе, он, прежний Эдди Андерсон, втолковывает, втемяшивает своим коллегам и боссам, что только сочиненная им реклама («сигареты «Зефир» — это ч и с т ы е сигареты; они освежают, как морской ветерок») способна обеспечить сбыт залежавшейся продукции табачной фирмы. Что принесет немалый барыш е г о фирме.

Подав знак механику, он, прежний Эдди Андерсон, демонстрирует на экране телевизионно-кинематографический вариант рекламы. Над сияющей голубизной моря нежные кольца папиросного дыма, уносимые вдаль легким ветерком. И все, кто ни есть в оффисе, смотрят на него благодарным взглядом: да, это именно то, что надо. Даже стоящая где-то в стороне девушка с открытым и ясным лицом, которая, в отличие от других, посматривает на него не столько с признательностью, сколько с иронией, — даже она, видимо, понимает: сегодня победитель он. А ирония ее относится, наверно, к тому, что он слишком уж распинается там, у экрана, и, судя по взглядам, которые то и дело бросает на нее, распинается не из одних только деловых побуждений...

Затем это энергичное, с жизнерадостными деловыми усиками лицо — лицо прежнего Эдди Андерсона, лицо победителя — сменяется на экране другим. Гладко выбритым, с потухшим, отсутствующим взглядом. Он уже не в больнице, и бинтов на нем нет. Дни напролет он просиживает в шезлонге у плавательного бассейна, и его невидящий взгляд устремлен то на экран телевизора, поставленного тут же, на свежем воздухе, то на зеркальную гладь воды. Впрочем, когда он смотрит на воду, взгляд его порой оживляется — в прозрачной глубине ему видится девичье лицо с таинственно мерцающей улыбкой. Но всмотреться как следует в это лицо ему не дают — то жена поднесет стакан сока, то заявится босс, шумный, улыбчивый, благорасположенный: фирма ждет не дождется возвращения на работу своего самого талантливого сотрудника.

А самый талантливый сотрудник не хочет возвращаться на работу. Она ему осточертела. Как и любящая жена, сообщившая об этом его чудачестве боссу. И взволнованный импозантный босс начинает уговаривать, улещивать, обхаживать своего почти не подающего признаков жизни сумасброда-подчиненного: виданное ли, мол, дело — разрушать

собственную карьеру. А тот уставился мертвым взглядом на телевизионный экран, где как раз в это самое время импозантный лев рвет и терзает в джунглях свою не подающую уже признаков жизни жертву.

Признаки жизни — жизни, как ее понимал герой «Америки, Америки» («главное — постоять за себя»), как ее понимают босс и любящая жена, как ее понимал прежний Эдди Андерсон,— жертва перестала проявлять потому, что ей стало ясно: жизнь эта — ненастоящая. Она основана на лжи, на с д е л к е.

Слово «arrangement», вынесенное автором в заглавие и едва ли не чаще других значимых слов встречающееся на страницах романа, само по себе может быть переведено по-разному. О том его значении, которое имеет в виду Казан, мы узнаем в книге сразу же, в первой главе, когда речь заходит об arrangement — договоренности, сделке — между героем и его женой. Сделке, по условиям которой жена согласна смотреть сквозь пальцы на любовные утехи мужа на стороне. Но, конечно же, дело не в этой (точнее — не только в этой) сравнительно заурядной банальной сделке. Понятие «сделка» Казан и его герой толкуют расширительно. Речь идет о всей той системе сделок, компромиссов — с окружающими, с обществом, с самим собою,— о всей той круговой поруке лжи, которою и обеспечивается «благополучие» и «процветание» каждого из участников этой всеобщей сделки. Старающихся «уверить себя, что довольны и совершенно счастливы».

В с е о б щ е й сделки. Ибо даже те, кому не удается уверить себя в собственном довольстве и совершенном счастии, даже те, кто терзается своим участием в ней (как герой «Сделки» и ее автор), — даже они знают: одному она дала хлеб с маслом, другому — возможность творческой работы. Возможность создавать фильмы и книги, ее же, Сделку, разоблачающие.

Но парадокс (трагический!) в том и состоит, что разоблачать-то, собственно, некого. Ведь с автором книги и фильма, терзающимся этой сделкой и разоблачающим ее (из журнального интервью Казана: «В Америке сейчас больше лицемерия, чем когда-либо раньше. Мы существуем лишь благодаря сделке никогда не говорить друг другу правду»), вполне согласны и те, кого он разоблачает. Они сами всё понимают про себя. И автор в своем интервью, по сути, лишь повторил — почти дословно — высказывание одного из персонажей. Причем, вовсе не своего alter ego, кто, подобно автору, терзается этой сделкой, но того, кто охотно ее приемлет, не мыслит жизни вне ее, кому и в самом деле удалось уверить себя, что он доволен и совершенно счастлив. «Мы существуем благодаря молчаливому соглашению не говорить правды друг другу. Где бы, к примеру, нашлись покупатели, вздумай деловой человек говорить правду?» Это уже высказывание не автора, но делового человека — того самого босса, руководителя рекламной фирмы, талантливейшим сотрудником которой был прежний Эдди Андерсон.

Но прежний Эдди Андерсон, как мы помним, тоже был деловым человеком. Пусть поменьше калибром, чем его босс, но ведь степень «деловитости» определяется, в конце концов, не положением в обществе, а мерой усердия, с какою человек «старается всеми возможными способами добыть миллион». Почему же забарахлил и разладился именно этот, а не другой механизм по добыванию миллиона?

Среди причин и поводов, упоминаемых автором (в книге этих причин и поводов больше, чем в фильме), есть и такие, истоки которых — в детстве героя. Детству его посвящены в фильме три-четыре ретроспективных эпизода, в которых он сам — нынешний, разладившийся уже Эдди Андерсон — словно бы наблюдает со стороны (присутствуя в кадре) за подростком Эвангелосом Топожоглу и его (своим) отцом.

Если верно высказанное выше предположение, что степень деловитости (в том мире, где живут герои «Сделки») определяется мерой усердия, прикладываемого к добыванию миллиона, то Серафима Топожоглу, отца Эдди-Эвангелоса, следовало бы назвать не просто деловым человеком, но образцово деловым. Даже теперь, когда, тяжко боль-

ному, ему удается уговорить сына «похитить» его на денек из больницы, он прежде всего требует везти себя в банк. Делать ему там нечего — миллиона он так и не добыл и умирает бедняком, — просто его тянет еще раз подышать воздухом денег. А тридцать лет назад, когда он торговал коврами и еще надеялся добыть свой миллион (впрочем, он и сейчас не совсем потерял надежду), в доме только и разговору было что о деньгах. И сына он хотел воспитать по образу и подобию своему: пусть продолжит начатое отцом дело — добывание миллиона.

Но сын не хотел продолжать дело, начатое отцом. Сына тянуло к литературе. Шекспир был для него важней, чем торговля коврами.

Победил, однако, не Шекспир. Победил отец, выколотивший-таки из головы сына блажь. Ладно, пусть не ковры — реклама тоже неплохой бизнес.

Но где-то глубоко-глубоко таилась, видимо, в душе у сына неудовлетворенность: хотел стать писателем, специалистом по людским душам, — стал эд-мэном, специалистом по рекламе. Деловой человек — это прежде всего цельный человек: Америка любит примитивную ясность в делах и идеях. А раздвоенность — она когда-нибудь да скажется: вместо того чтобы добывать миллион и «держать улыбку», человек станет скулить и тосковать.

И сказалась. Человек заскулил и затосковал.

Несостоявшийся писатель и расплевавшийся со своей профессией эд-мэн, он в ответ на просьбу отца дать взаймы денег, чтобы снова пустить их в оборот для добывания миллиона, бросает ему в лицо: «Мне стыдно, что я твой сын».

Жестоко? Конечно. Но даже отец понимает, что это минутная вспышка. И что не в скаредности тут дело. Ведь не кто иной, как сын — единственный из всех родственников,— лезет вон из кожи, чтобы хоть как-то скрасить старику его последние дни.

Сцены с умирающим отцом — лучшие эпизоды книги. Самые кинематографические ее эпизоды. Может быть, именно поэтому на экране они вызывают (у читавшего роман) чувство некоторой неудовлетворенности. Производят впечатление беглого пересказа, скороговорки. В то время как сугубо литературные куски романа — об этом уже говорилось в связи с начальными эпизодами, и это можно было бы повторить в связи с эпизодами детства — обрели на экране подлинную кинематографичность. Хотелось бы сказать: высокую кинематографичность.

7. Эдди-Гамлет и Эдди-Полоний

Мотив «раздвоенности» занимает в книге, по сравнению с фильмом, значительно более важное место.

Правда, и в фильме мотив этот важен для Казана. Настолько важен, что даже после надписи «Конец», сменившей финальную улыбку героя, автор еще раз напоминает о его, героя, раздвоенности. Напоминает в заключительном перечне действующих лиц и исполнителей, где Керк Дуглас поименован в первой строке как исполнитель двух ролей: Эдди и Эвангелоса. Именно так: не через бесстрастный дефис (Эдди-Эвангелос), но — с иронией — через соединительный союз.

Будь мотив раздвоенности перенесен из романа в фильм полностью, Керк Дуглас был бы назван в вышеупомянутом перечне как исполнитель т р е х ролей: Эдди, Эвангелоса и Эванса.

Ибо кроме Эдди Андерсона и Эвангелоса Топожоглу в романе существует еще и третья ипостась героя: Эванс Арнесс.

Фамилию, унаследованную от дяди, который, в свою очередь, унаследовал ее (в искаженном виде) от покончившего с собой друга, герой книги использует как свой литературный псевдоним. В книге ему, хотя бы частично, удалось реализовать свою мечту: он не только эд-мэн, он еще и журналист.

Отсутствие в фильме этой ипостаси героя — одна из самых больших его, по сравнению с книгой, потерь. Которую едва ли объяснишь усушкой и утруской. Ибо как раз здесь, на стыке этой его ипостаси с двумя другими, в наибольшей степени и возникает в книге то,

что названо было выше исповедническим мотивом. Именно здесь, в этом узле,— центр пересечения многочисленных «силовых линий» проблематики романа.

В фильме этих силовых линий меньше.

Раздвоенность героя в романе — это своего рода параллельная раздвоенность: каждый из его обликов свойствен ему в каждый данный момент. Хотя сосуществуют эти облики отнюдь не мирно — то приподнимет голову один, то другой. Причем относится это в равной мере как к «прежнему» Эдди Андерсону, так и к «нынешнему» — только в «прежнем» чаще поднимал голову один из обликов, в «нынешнем» — другой. В фильме одновременность обликов если и сохранена, то лишь в самой малой степени: раздвоенность параллельную заменила здесь раздвоенность последовательная. Был одним, стал другим. Прежде и теперь.

Быть может, дело в какой-то мере и в особенностях экранного восприятия. Даже шире — в особенностях восприятия, свойственных драматическому, зрелищному искусству. Ведь каждый из «обликов» Эдди в фильме материализован. Порой они даже предстают на экране вместе, в одном кадре. Прежний — с усами, нынешний — бритый. Прежний — элегантный, нынешний — опустившийся. У прежнего — победоносная улыбка, у нынешнего — горькая. Нерасторжимость обоих обликов ощутить трудно. Ведь даже Качалов, как бы ни был он гениален, в сцене беседы Ивана с чертом не мог (да, насколько помнится, и не пытался) заставить зрителя ощутить физическую и духовную нерасторжимость этих двух обликов карамазовщины в герое Достоевского. Нерасторжимость просто воспринималась как условие игры — концертный номер Качалова едва ли был рассчитан на зрителя, не знакомого с романом Достоевского.

Фильм Казана, в котором есть почти аналогичная сцена — беседа Эдди (нынешнего, разладившегося) со своим демоном-искусителем, прежним Эдди, — рассчитан, конечно, на зрителя, не знакомого с романом. И двойников играет не Качалов, а Керк Дуглас. Некоторое обеднение, примитивизация обоих обликов героя (в особенности «прежнего» его облика) связаны, несомненно, и с возможностями исполнителя. А может быть, наоборот: выбор Казаном исполнителя был обусловлен несколько иным, по сравнению с романом, решением образа главного героя.

Эдди Андерсон фильма (прежний Эдди Андерсон) вполне доволен собой. Что, в частности, находит отражение в его улыбке. В его прежней улыбке. О которой вспоминалось уже много раз с присовокуплением эпитетов: сияющая и победоносная. Тем же стандартным набором эпитетов, как помнит, должно быть, читатель, определялась и улыбка Ставроса в «Америке, Америке».

Стандартность набора вызвана стандартностью улыбок. Никаких иных определений к ним не подберешь.

Впрочем, к чему искать определения? Вспомните просто улыбку Керка Дугласа. Ту победоносную и сияющую улыбку, какою он одаривает своих мужественных, сильных, цельных героев. Спартака и Улисса. Миджа из «Чемпиона». Ломекса из показанного на Московском кинофестивале 1967 года фильма «Бронированный фургон». Вспомните эту стандартно оптимистическую улыбку, и вы увидите улыбку прежнего Эдди Андерсона. Из фильма.

Представить себе так улыбающимся героя книги — трудно. Почти невозможно.

Цельность героев Керка Дугласа — это цельность буржуазных конформистов. Недаром одной из его первых удачных работ был Джим О'Коннор из экранизации «Стеклянного зверинца» Теннесси Уильямса — воплощение посредственности и улыбчивого мещанского конформизма. Он сыграл эту роль почти сразу же вслед за «Чемпионом» (с которого и началась его слава), где герой его был воплощением агрессивности, стремления утвердить себя, завоевать (кулаком) свое место в жизни. Одно не исключало другого — в конформизме Джима проглядывала агрессивность Миджа, а побудительной силой агрессивности Миджа был все тот же конформизм. Так сказать, агрессивность в ее кон-

формистском варианте (Джим) и конформизм в его агрессивном варианте (Мидж). В том или ином сочетании оба эти характера (или две стороны одного характера) будут с тех пор варьироваться почти во всех актерских работах Керка Дугласа.

Спартак и Улисс (е г о Спартак и е г о Улисс) — не исключение. Оба эти античных героя, реальный и мифический, — так же, как неустрашимый Эйнар, скандинавский мореплаватель XI века из «Викингов», или как сенатор Тэдлок из «Дороги на Запад», непреклонная воля которого ведет переселенцев в середине XIX века обживать пустынные тогда еще просторы континента, — являют собой в исполнении Дугласа все тот же, столь свойственный для Америки XX века (см. цитату из Ильфа и Петрова), тип конформиста-оптимиста. Разве что в иных случаях этот конформист к тому же еще и бунтарь. Бунтарь силою обстоятельств, бунтарь во имя конформизма. Но во всех случаях — Сильная Личность. Супермен. Остающийся и в качестве буржуазного супермена буржуазной посредственностью.

Суть человеческого характера, почти что из роли в роль воплощаемого на экране Керком Дугласом, довольно точно удалось схватить автору заметки о нем в «Кинословаре»: «...приобрел известность, создав образ необузданного и безжалостного индивидуалиста, не жалеющего ничего для достижения успеха». Немного примитивно, но верно. Ведь примитивны и сами герои Керка Дугласа («Америка любит примитивную ясность...»).

Примитивная ясность «суперменов» Керка Дугласа. И раздвоенность, раздерганность рефлектирующего интеллигента, героя «Сделки». Супермен — и растревоженная совесть. Супермен — и какая ни на есть, но духовная жизнь. В общем, с какой стороны ни взглянуть — несоответствие между привычным экранным обликом актера и требованиями роли слишком уж велико. Любого из коллег и сверстников Дугласа — американских актеров того же положения и того же примерно возраста (их не так уж много: Пол Ньюмен, Марлон Брандо, Берт Ланкастер, Ли Марвин — кто еще?) — гораздо легче представить себе в роли Эдди Андерсона, каким он написан в романе.

Хотя бы Марлона Брандо. Актера, который первоначально и был намечен Казаном на роль Эдди. Актера, близкого Казану по творческим устремлениям, связанного с ним долголетней творческой и личной дружбой. Питомца «Студии актера», с которым ее создатель множество раз встречался на сцене и на съемочной площадке. И которому однажды уже доверил роль своего alter ego — в фильме «На набережной», малоудачной и малодостойной попытке оправдаться после сделки пятьдесят второго года.

Правда, Марлону Брандо тоже доводилось исполнять — и с успехом — роли безжалостных индивидуалистов. Однако доминанта его актерской темы иная. Цельность таких его героев, как лейтенант Кристиан из «Бунта на Баунти» (версия 1962 года) или шериф Колдер из «Погони» Артура Пенна, — не от примитивности и конформизма, но от высокоразвитого нравственного чувства. Именно оно ставит их вне общества, побуждает вступать с ним в конфликт, а порой и в открытую схватку. Хоть исход этой схватки обычно предрешен. Супермен Керка Дугласа всегда победитель, даже если он гибнет. Герои Марлона Брандо (как и Пола Ньюмена, как и Ли Марвина — при всех различиях между ними) принадлежат к тому человеческому типу, который американцы именуют «loser» — обреченный на поражение.

Да, Марлона Брандо нетрудно представить себе в роли Эдди Андерсона, каким он написан в романе. Тем более нетрудно, что и сам актер — подобно герою, которого ему предстояло сыграть, — делит с автором книги его тревогу, его боль. Как и они, понимает, что живет в обществе, основанном на сделках. Как и они, терзается этим. Что подтверждает не одними только высказываниями — активное участие, принимаемое им в борьбе с расизмом и других прогрессивных общественных движениях, общеизвестно.

И все же — хотя совпадение, казалось бы, идеальное и трудно даже мечтать о большем

духовном и творческом контакте между создателем фильма и актером, намеченным им для исполнения роли своего alter ego, — роль Эдди Андерсона сыграл не он. О причинах замены не сообщалось. Быть может, даже причиной было принятое им как раз тогда решение — опять-таки совпавшее с решением героя «Сделки» — покончить со своей актерской карьерой. То есть разорвать сделку, связывающую его с Голливудом. Сделку, которая обеспечивала ему возможность сниматься время от времени в интересных и значительных фильмах, но вынуждала платить за эту возможность участием в фильмах, не приносящих творческой радости. Фильмах, от которых ему так же, должно быть, претит, как Эдди Андерсону (в книге) от рекламы «Зефира».

Так или иначе, но Керк Дуглас сыграл д р у г о г о Эдди Андерсона. Не во всем похожего на того, который в романе. И которого отлично сыграл бы, наверное, Марлон Брандо.

Но, посмотрев фильм, начинаешь понимать: в чем-то у Дугласа было преимущество перед Брандо. Это «что-то», как ни странно, — та самая примитивная ясность и тот самый несокрушимый буржуазный оптимизм, которые так связаны с его цельнометаллическими суперменами и так, казалось бы, далеки от требований роли. Выпрямив Эдди Андерсона (в прежнем, отлаженном его состоянии), Казан и Дуглас многое потеряли. И об этом многом речь впереди. Но кое-что и выиграли.

Выигрыш — в своего рода подстановке, которая происходит в сознании зрителя. Постоянный кинематографический облик Керка Дугласа (необузданный, безжалостный индивидуалист и т. д.) как бы накладывается на облик «прежнего» Эдди. И хоть тот появляется на экране всего в нескольких небольших ретроспективных эпизодах и зритель, по сути, знает его очень поверхностно, возникает ощущение близкого знакомства. Что немаловажно. Ибо если разрушать себя вздумалось Гамлету, то на то он и Гамлет, человек нравственный и совестливый. Но если сломался даже такой конформист-оптимист, как Полоний, — значит гниение в Датском королевстве приняло совсем уж устрашающий характер.

Именно сломался. Брандо, вероятно, сыграл бы п р о ц е с с разрушения Эдди-Гамлета. Дуглас играет не процесс, но слом. Слом Эдди-Полония.

А после слома выясняется, что у такого режиссера, как Казан, и Керк Дуглас может сыграть вопреки типажности. Сыграть Полония, превратившегося в Гамлета.

Это что касается выигрыша. Проигрыш же состоит в том, что журналистская деятельность прежнего, не сломавшегося еще Эдди является для него в книге не просто исполнением юношеских мечтаний о карьере литератора, но и общественно полезной деятельностью. Ею — в отличие от деятельности эд-мэна, обеспечивающей ему хлеб с маслом, — он пытается обеспечить свою душевную устроенность. Ибо — как сам Эдди, с изрядной долей автоиронии и с еще большей долей иронии авторской, характеризует себя в книге, — он, «конечно, не коммунист, но человек все-таки весьма прогрессивный».

Общественная полезность (здесь иронии нет) его деятельности публициста состоит в том, что по заказу редакций солидных еженедельников он пишет время от времени хлесткие «разоблачительные статьи» (justice pieces) о начинающих политических деятелях. Выводит их на чистую воду. Пригвождает к позорному столбу за конформизм, двуличие, сделки. На чем обычно политическая карьера пригвожденных заканчивается. А пригвоздивший переходит к сбору компрометирующих материалов об очередной жертве.

Но полной душевной устроенности все же нет. Приходится заглушать сознание того, что в жертвы собственных разоблачений вполне годишься сам. Компрометирующего материала предостаточно. Тот же конформизм, то же двуличие, те же сделки.

Среди них — сделка с самим собой. Ничем, впрочем, не отличающаяся от других. Ничем не отличающаяся и от той, которая вынуждает Марлона Брандо — ради возможности серьезной работы — сниматься в пустяковых комедиях; Шона Коннери, торжественно за-

явившего четыре года назад, что отныне он больше не намерен сниматься в роли осточертевшего ему Джеймса Бонда, — вновь приступить к экранному воплощению этой, по его собственным словам, «смехотворно неправдоподобной фигуры»*; Ивена Хантера, автора «Школьных джунглей» и других социально значительных произведений, — принимать время от времени облик Эда Макбейна (под этим псевдонимом серьезный писатель выпустил уже не один десяток «триллеров»). Читатель сам сумеет продолжить этот невеселый перечень, включив в него, конечно, и автора «Сделки», чья творческая деятельность, как мы уже знаем, тоже оплачена большими и малыми сделками.

8. «Ты и сам — частица всеобщего мошенничества»

То, что в фильме отсутствует Эдди-интеллектуал, привело и к другим потерям.

«Ты и сам — частица всеобщего мошенничества», — бросает Эдди-Эвангелосу (в романе) та самая девушка, которая иронически посматривала на него (в фильме), когда он, упоенный собой, демонстрировал на экране рекламный морской ветерок, свежий, как сигареты «Зефир». Конкретным воплощением этого «всеобщего мошенничества» предстает в фильме главным образом рекламная фирма. В романе — не только.

В романе Эдди, как человек пишущий, связан еще и с Голливудом. Сценариста из него, правда, не получилось, но друзья у него среди сценаристов есть. В одной из глав романа изображена вечеринка в доме преуспевающего голливудского сценариста, друга Эдди. Вечеринка, на которой присутствует цвет Голливуда, его элита.

О, как свирепо расправляется Казан с этой элитой! Еще более свирепо, чем его герой, сперва бросивший в лицо этой самодовольной сволочи все, что о них думает, а затем учинивший дебош с битьем посуды и швырянием стульев.

Дебош был уже под конец, когда начало светать. А поначалу сытые ничтожества, мещане в вечерних туалетах лениво перемывали друг другу косточки и столь же лениво потягивали коктейли. И вдруг оживились: есть возможность предаться изысканнейшему совместному развлечению. Насмешкам над случайно затесавшимся в их общество «чужаком» — режиссером-немцем (немец еще куда ни шло — еврея, брезгливо заявляет хозяин, он и на порог не пустит). Поводом для насмешек служит забавное обстоятельство: старик глух как пень. И, стало быть, можно с любезной улыбкой, глядя ему прямо в глаза, говорить непристойности. Вызывая у окружающих раскаты здорового смеха, у глухаря — растерянно непонимающую улыбку, а у себя — чувство превосходства стопроцентного американца над «чужаком».

Казан ненавидит Голливуд. Много раз он заявлял, что не представляет, как можно работать в душной, убивающей все живое атмосфере столицы американского кинопроизводства. Сам он работает в Нью-Йорке. Но прокатные права на его фильмы — в частности, на «Сделку» — принадлежат одной из голливудских фирм. Деловая сделка!

Хотя, вполне возможно, и не ею вызвано отсутствие в фильме голливудского эпизода романа.

«Ты и сам — частица всеобщего мошенничества!» Встреча с девушкой, бросившей это обвинение, и послужила толчком к осознанию цены, которую Эдди-Эвангелос-Эванс платит за хлеб с маслом. С чего и началось нравственное возрождение героя. То есть — если принять во внимание условия всеобщей сделки — разрушение им самого себя.

Девушку зовут Гвен, играет ее Фей Данавей. Едва ли какая-нибудь другая из молодых американских актрис сумела бы так же покойно и вольно стать на экране тем самым «есте-

---

*Фильмы с другим Джеймсом Бондом дали, как выяснилось, значительно меньшую прибыль, чем фильмы с Бондом — Коннери. В связи с чем актеру — несмотря на его нелестные высказывания о своем герое и своих продюсерах — вновь предложили участие в фильмах об агенте 007. Увеличив гонорар с семисот тысяч долларов (из-за мизерности каковой суммы он и расстался было со своим героем) до требуемого им миллиона.

ственным человеком», каким предстает Гвен в романе.

Взаимоотношениям Эдди с Гвен — сложным, порой мучительным — посвящено в романе много места. Иногда даже кажется, слишком много. Обилие эротических сцен начинает где-то к середине раздражать, а пространные философствования героя на темы, связанные с определенными функциями человеческого организма, воспринимаются чуть ли не пародийно.

В фильме эпизоды с Гвен превосходны.

Не только из-за индивидуальности актрисы — ее колдовского, разом целомудренного и бесстыжего обаяния. Бесстыжего именно потому же, что и целомудренного: она (на экране) — естественный человек, ей нечего стыдиться. Но дело, повторяю, не только в этом. Как и экспозиционные эпизоды романа, тоже написанные совсем не «кинематографично» и даже с легким налетом литературщины («неведомая рука»!), эпизоды с Гвен превратились на экране в «настоящее кино». А из написанных куда сильнее — и написанных чисто кинематографически — эпизодов с отцом «настоящим кино» на экране стали не все.

Есть ли здесь закономерность? Не знаю. Для Казана, вероятно, есть. Ему необходимо, видимо, преодолеть материал, а не просто «перенести» его на экран. Его экранизация «Трамвая Желание» — с ее достоинствами и с ее недостатками — еще одно подтверждение тому.

Вернемся, однако, к Гвен. Умница в романе, она на экране выглядит еще умнее. Хотя множества умных сентенций, изрекаемых ею в книге, лишена. Той, например, что вынесена в название этой главки. Или такой, опять-таки обращенной к Эдди — в ответ на его хоть ироническую, но похвальбу своей в с е - т а к и прогрессивностью:

— К чему притворяться, что ты лучше других? Сидишь вот здесь, огребая дважды в месяц кругленькую сумму за работу в той отрасли промышленности, чья единственная функция — всучивать людям ненужные им вещи... и думаешь, если подписан на два-три журнальчика вроде «Нэйшн», так все уж в порядке?

(Журнальчики вроде «Нэйшн» — это те самые в с е - т а к и прогрессивные еженедельники, один из которых публикует на своих страницах разоблачительные статьи Эванса Арнесса, а другой — впрочем, может быть, тот же самый — помещает интервью с Казаном: «В Америке сейчас больше лицемерия, чем когда-либо раньше».)

Гвен в фильме не произносит приведенной выше сентенции. Она только позволяет себе сказать любовнику: «Жизнь, которую ты ведешь, убивает тебя». Все остальное — в ее взгляде. Умном и ироничном. Порою презрительном. Порою жалостливом. Часто — бешеном.

И этот ее взгляд — чудится Эдди — устремлен на него отовсюду. Из глубины бассейна. Из полумрака супружеской спальни, когда встревоженная жена шепчет ему что-то ласковое и утешительное, а он видит только этот взгляд, слышит только:

— Жизнь, которую ты ведешь, убивает тебя.

9. Затишье порядка и настоящая жизнь

Но как покончить с жизнью, которая убивает?

Ответа на этот вопрос не дает герою ни Гвен, ни автор.

Автор не дает ответа потому, что, вероятно, и сам не знает, каков должен быть ответ. Гвен — знает. Или ей кажется, что знает.

О том, что ей кажется, будто она знает, каков должен быть ответ, свидетельствует плакат, который она повесила на стене своей нью-йоркской квартирки (она уехала из Лос-Анджелеса после разрыва с Эдди — тот все не мог решиться сказать обо всем жене и покончить с ложью, которая ей, Гвен, была невмоготу). Плакат призывает: «Escape— while there is time!» — «Уйди — пока еще есть время!»

Призыв «уйди» относится, конечно, не к засидевшемуся гостю. В оригинале глагол «escape» — тот, от которого произошел термин «эскейпизм». Таким образом, ответ, который,

как кажется Гвен, она знает, состоит в том, что надо освободиться от обязанностей по отношению к буржуазному обществу. Уйти, отделиться от него.

Понятие «отделиться», пожалуй, точнее всего (в данном случае) передает суть дела. Именно этим понятием воспользовался сто лет назад Достоевский, не знавший еще, вероятно, термина «эскейпизм», но имевший в виду (в тех же «Зимних заметках...») то самое явление, которое этим термином и обозначается:

«...тут отделение от нашей общественной формулы, отделение упорное, бессознательное; инстинктивное отделение во что бы то ни стало для ради спасения, отделение с отвращением от нас и ужасом».

Плакат на стене у Гвен Эдди увидел спустя несколько месяцев после того, как принял свое решение. Принял самостоятельно. Но суть этого решения была все в том же «escape».

Печатный плакат, призывающий «отделиться»,— уже сам по себе свидетельство того, что принятое Эдди решение не так уж оригинально. О попытках «ухода», «отделения от... общественной формулы» (то, что русский писатель называл «общественной формулой», близко, по сути, понятию, которое американцы вкладывают сегодня применительно к собственной стране в слово «истэблишмент») идет речь во многих произведениях литературы и искусства США шестидесятых годов. Тема «ухода» так же, можно сказать, тиражирована, как типографский плакат с призывом «уйди». Вспомним хотя бы показанные на Московском кинофестивале нынешнего года «Пять нетрудных пьес».

У Эдди, правда, попытке «ухода» предшествовала попытка самоубийства. Попытка с о в с е м уйти, уйти в никуда.

Но и после неудачи этой попытки все его желания и помыслы сосредоточены вокруг величин отрицательных. Вернее, нулевых: «никуда», «никто», «ничто».

— Чего ты хочешь?

— Ничего.

— Кем ты хочешь быть?

— Никем.

Этот диалог (в фильме) ведут Эдди и его жена. Ей же, в ответ на замечание, что он теряет уважение окружающих, герой сообщает: он не нуждается в чьем-либо уважении. Он хочет только уважать самого себя.

Примитивную ясность буржуазного конформизма сменяет примитивная ясность того, что представляется ему «нонконформизмом».

Стать «никем» — означает быть самим собою. Просто Эвангелосом Топожоглу. Если уж не удалось умереть, то просто жить. Быть живым. Отказаться от всех личин, от всех «качеств», навязанных тебе обществом. Приобретая которые, ты хоронишь одну за другой частицы своей души. Отрекаешься от себя самого. Разрушаешь в себе человека.

Хотя по представлениям, господствующим в буржуазном обществе, по условиям «сделки», которую ты с ним заключил,— ты «создаешь» себя.

А становясь «никем», разрывая сделку с обществом, ты, по господствующим в нем представлениям, разрушаешь себя. В то время как именно этим разрушением ты себя и воссоздаешь. Воссоздаешь в себе человека.

В этом — смысл «бунта» Эдди. «Он пытается воссоздать свое «я» из тех развалин, в которые превратился его внутренний мир». Джеймс Болдуин отнес эти слова к автору книги. В равной степени они могут быть отнесены к его герою.

Но как стать «никем»? В какое «никуда» следует для этого уйти?

В фильме, как и в романе, Эдди мечется в поисках этих «никуда». Уехав в Нью-Йорк к больному отцу и разыскав там Гвен, решает не возвращаться больше в Лос-Анджелес. Поселяется вместе с отцом и Гвен в старом домишке на берегу озера — там он жил в детстве. Когда подоспевшие родичи силком увозят отца, чтобы снова поместить в больницу,— поджигает собственный дом. Попадает (стараниями тех же родичей) в лечебницу для умалишенных. И там обретает желанный покой. Там он — никто. Как и все остальные.

Из лечебницы его и увозят на похороны отца. Что будет с ним дальше? Кто знает... В его финальной горькой улыбке нет ответа на этот вопрос. В ней нет ответа ни на один из вопросов. Фильм о человеке, пожелавшем стать никем, заканчивается ничем.

Книга заканчивается иначе. Но и ее финал горько ироничный. Нулевой.

...Все устроилось вроде бы так, как хотелось Эдди. Вместе с Гвен он содержит где-то в глуши захудалую лавчонку. Ни боссов, ни цивилизации. Жизнь его течет размеренно — спокойная, тихая жизнь без забот и волнений. Вдали от общества, вдали от материальных благ. Почти что идиллия. В духе Торо.

А многим ли отличается эта идиллия от той, что была в начале? Той — с тремя автомашинами и бомбоубежищем? Он так же доволен собой, как был тогда. Тогда был доволен автомашинами, любящей женой, положением в обществе. Теперь — независимостью от него. Независимостью, которой ничто не угрожает: она обеспечена тем, что дела его (он ведь деловой человек — торгует спиртным) идут не так уж плохо.

Все то же «затишье порядка» (опять Достоевский).

А еще он доволен тем, что «бунтарь». Решил стать никем — и стал. Хотя окружающие, и Гвен вместе с ними (она переменилась: теперь она — любящая жена), считают его человеком положительным, солидным, занимающим прочное место в жизни.

И лишь по временам — когда-то ведь он тоже задавал себе вопросы — приходит ему в голову мысль: неужто весь «бунт», все вызванные им самим бури и потрясения должны были привести вот к этому «простому... перетекающему изо дня в день» (по сути безнадежно мещанскому) существованию?..

Этим горьким вопросом и заканчивается книга. Из бунта ничего не вышло. Все возвратилось на круги своя. Далее и дороги нет.

Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя.

Но нельзя ли изменить само общество? Условия жизни в нем?

Этот вопрос герой фильма себе не задает. Не тот уровень. Герой романа — задает. Во всяком случае, задавал.

Книга содержит еще один вариант, еще одну возможность разрыва «сделок». Вместо ухода, «отделения от... общественной формулы» — борьба с ней.

Вариант этот — в прошлом героя. Этот же вариант — в прошлом автора. Но ныне ни автор, ни его герой в этот вариант не верят.

«Конечно, не коммунист, но человек все-таки весьма прогрессивный», герой романа в молодости был связан с прогрессивными общественными организациями. Прогрессивными без «все-таки». В одной из глав он встречается со своим прошлым.

Уже покончено с Эдди Андерсоном, служащим рекламной фирмы. Уже покончено и с Эвансом Арнессом, политическим публицистом, — только что герой спровоцировал скандал на приеме у политического деятеля, куда явился за материалом для разоблачительной статьи.

— Все должно было быть не так, — пьяно бормочет он у стойки бара. — ...Общество наше поражено безумием.

Потом бесцельно бродит по ночному Нью-Йорку. На одном из перекрестков — рекламный щит: сигареты «Зефир»... и так далее, вплоть до морского ветерка. И так душат его ненависть и отвращение к самому себе, что он тут же, у щита, расстегивает брюки... и через десять минут полисмен вводит его в камеру судьи: оскорбление общественной нравственности.

Блюститель закона и нарушитель закона вглядываются друг в друга. И вспоминают, вспоминают...

Вспоминают тридцатые годы. Вспоминают товарищей. Горько вздыхают: «Мало осталось нас... старых бунтарей». Ах, какие это были дни!.. Даже о том, что нынешняя жена одного из них (судьи) была в то время возлюбленной их тогдашнего товарища Клиффорда Одетса, — даже об этом вспомнить приятно. Помнишь, она тогда отправилась на Кубу и сражалась в отрядах повстанцев? Это было задолго до Кастро. Чудом уцелела. А теперь

она кто? Специалист по биржевым сделкам на Уолл-стрите. Тяжкий вздох: подумать только!.. А Клиффорд Одетс?..

Впрочем, нет — о судьбе Клиффорда Одетса они не вспоминают. О ней вспомнилось, наверно, Казану, когда он писал эту главу. Как вспомнилось ему, наверное, и о своей судьбе. Той же, что и у Одетса: за тридцатыми годами — пятьдесят второй.

Как же все так получилось?..

— Как же так получилось, что ты сидишь вот здесь в качестве представителя... этого всеобщего мошенничества? — Это Эдди задает вопрос судье, повторяя (неосознанно, вероятно) слова, брошенные ему когда-то Гвен: «Ты и сам — частица всеобщего мошенничества». А судье нечего сказать — он что-то такое мямлит о «терпении» и в свою очередь называет рекламную деятельность собеседника «б...дской профессией». И снова они отводят душу в ностальгических воспоминаниях: только тогда, в прошлом, знали они «н а с т о я щ у ю ж и з н ь». Настоящую не потому, что были молоды, но потому что были полны в е р ы.

А теперь?

Теперь им бороться не за что — они ни во что не верят. Теперь они — «частицы всеобщего мошенничества». Хотя такие частицы, которые сознают: «Общество прогнило...»; «Вокруг лишь те, кто продает, и те, кто продается...»; «С каждым годом все более невмоготу». Но что пользы от этого сознания?

Далее — и дороги нет.

Горечь этих бессильных признаний делит со своим героем и автор. Как и он — знавший когда-то «настоящую жизнь». Как и он — разрушивший сам себя. Как и он — «пытающийся воссоздать свое «я» из тех развалин, в которые превратился его внутренний мир». И на этом пути не пришедший ни к чему, кроме бесплодного и горького самобичевания.

Отовсюду

Болгария

Болгарские критики высоко оценивают телевизионный фильм режиссера Н. Ковачева «Коммунисты». Авторы (сценарий написан Г. Друмевым, оператор В. Петков) умело используют все средства кинопублицистики для того, чтобы создать убедительный образ людей, которые «носят социализм в своей душе». Изображение будней одного завода превратилось, как пишет критик А. Сокольский, в «яркий документ нашего времени, передающий психологический и эмоциональный портрет самых достойных из нас».

Бразилия

Демонстрация фильма «Голоса страха» (режиссер и продюсер Роберто Сантос), который должен был представлять Бразилию на кинофестивале в Западном Берлине, была запрещена на всей территории Бразилии. Картина подверглась цензурным преследованиям за содержащиеся в ней «сатирические выпады против религии».

Великобритания

Маленький актер Марк Лестер, исполнитель главных ролей в знакомых советским зрителям фильмах «Оливер!» и «Мэлоди», и популярный актер Юл Бриннер снимаются в новой экранизации романа Стивенсона «Остров сокровищ». Лестер играет юнгу Джима Гокинса, а Бриннер — пирата Джона Сильвера. Съемки проходят в Испании. Другой фильм по Стивенсону снимает режиссер Делберт Манн. В основу его картины «Дэвид и Катриона» положены два романа Стивенсона. В ведущих ролях заняты Майкл Кейн, Тревор Хоуард, Джек Хоукинс и другие.

ГДР

Роман Томаса Манна «Лотта в Веймаре» собирается экранизировать на студии ДЕФА режиссер Эгон Тунтер. Работу предполагается закончить к 1975 году — столетию со дня рождения и двадцатилетию со дня смерти великого немецкого писателя.

Западный Берлин

Международный кинофестиваль в Западном Берлине принес успех двум итальянским лентам. Первую премию фестиваля — «Золотого медведя» — завоевал фильм режиссера Витторио Де Сика «Сад Финци-Контини» — экранизация антифашистского романа писателя Джорджо Бассани. Вторым был назван «Декамерон», поставленный по мотивам Боккаччо режиссером-писателем Пьером Паоло Пазолини.

Польша

Дискуссионный клуб «Квант» при варшавском студенческом общежитии «Ривьера» организовал показ фильмов молодого режиссера Кшиштофа Занусси. Были продемонстрированы последние работы режиссера — «Семейная жизнь» и «За стеной». Перед студентами выступил критик Александр Яцкевич, а после сеанса состоялась дискуссия, в которой приняли участие Занусси и актер Даниэль Ольбрыхский.

Румыния

На киностудии «Букурешть» режиссер Мальвина Уршяну сняла цветной полнометражный фильм по собственному сценарию «Званый вечер». Действие происходит в ночь на 23 августа 1944 года (дата освобождения Румынии от фашизма) и основывается на следующих фактах: 23 августа 1944 года на загородной вилле одного из румынских интеллигентов-антифашистов под Бухарестом, в нескольких километрах от важного военного объекта немецкой армии (межбалканский телефонный кабель), была устроена вечеринка с танцами. Большинство приглашенных на виллу даже не подозревало, что вечеринка и их присутствие на ней были маскировкой: в эту ночь намечено было провести ответственную операцию по уничтожению телефонного кабеля.

Мальвина Уршяну, перед тем сделавшая фильм на современную тему «Джоконда без улыбки», заявила в интервью: «Как кинематографист я чувствую себя призванной, более того, обязанной анализировать и объяснять время, эпоху, в которую живу... «Званый вечер» — то самое, что я называю фильмом-портретом. Социальным портретом исторического момента, разделившего нашу новейшую историю на две эпохи... Сила, мужество и героизм людей раскрываются не только в их физических, конкретных действиях, но и в их чувствах, воле, уме, в их способности анализировать и правильно оценивать жизнь». В фильме о румынском Сопротивлении участвуют Сильвия Попович, Михай Пэлэдеску и венгерский киноактер Дьёрдь Ковач.

США

Орсон Уэллс снимает свой первый после четырнадцатилетнего перерыва американский фильм. Он сам написал сценарий и сам финансирует постановку. Фильм будет называться «Другая сторона ветра». Съемки производятся в полной тайне в окрестностях Лос-Анджелеса. Картина рассказывает о режиссере-ветеране, который возвращается в Голливуд после долгого отсутствия и сталкивается с совершенно новым и незнакомым ему миром молодых режиссеров новой формации. Фабула фильма ежедневно импровизируется на съемочной площадке. Для участия в съемках приглашены молодые режиссеры Пол Мазурский, Монте Хеллман и Боб Рейфлсон. Старого режиссера будет играть либо сам Уэллс, либо Джон Хьюстон.

●

Американские актеры кино и телевидения дали наказ своему профсоюзу объявить забастовку, если не будет достигнуто соглашение с предпринимателями о новом трудовом договоре. Решение это было принято подавляющим большинством членов профсоюза на собраниях, происходивших в различных городах Соединенных Штатов.

●

Кинофирма, специализировавшаяся на выпуске мультипликационных фильмов для взрослых, работает над мультфильмом «Прощай, Руди», в котором рассказывается о жизни и эпохе киноактера Рудольфа Валентино — голливудской кинозвезды 20-х годов.

●

Популярный киноактер и певец Фрэнк Синатра заявил о своем намерении окончательно покинуть кино и сцену. Синатра в письмах, которые он разослал друзьям, выражает желание посвятить себя семье, преподаванию, а также «начать немножко писать». 55-летний Фрэнк Синатра начал выступать на эстраде в 40-е годы и добился широкой известности. Самым удачным его выступлением в кино была роль в фильме «Отныне и во веки веков», за которую он в 1953 году получил премию «Оскар».

Финляндия

По сообщениям газет Хельсинки, объем финской кинопродукции за последнее время значительно возрос. В прошлом сезоне было выпущено в прокат 14 отечественных полнометражных художественных фильмов, тогда как до этого — не более восьми за год. Усилия создателей направлены на то, чтобы финские картины могли успешно конкурировать в прокате с зарубежными лентами. Количество кинотеатров в стране, по последним сведениям, составляет 341 с общим числом мест 105 тысяч.

Франция

Режиссер Жак Дере заявил о своем намерении перенести на экран вышедший в 1969 году роман писательницы Франсуазы Саган «Немного солнца в холодной воде». Главные роли будут играть Клодин Оже и Марк Пюрель. Саган одобрила выбор режиссера, хотя из-за этого придется несколько «омолодить» героев романа.

●

Режиссерский дебют актера «новой волны» Жерара Блена, фильм «Друзья», был признан одним из самых интересных явлений Каннского фестиваля. Сейчас Жерар Блен намерен всерьез продолжать режиссерскую карьеру. Он работает над сценариями двух новых картин с Андре Дебеком, сценаристом «Друзей». Первый фильм под названием «Ради денег» расскажет о юной честолюбивой паре, всеми правдами и неправдами устраивающей свою жизнь. Второй — «Моя жизнь в детстве» — явится хроникой жизни мальчика за несколько лет, с 1936 по 1944 год.

●

Французская пресса высоко оценивает новую картину режиссера Жан-Пьера Моки «Альбатрос». Прежде всего потому, что это чуть ли не первый за всю историю французского кино фильм, авторы которого сосредоточивают внимание на показе скрытых пружин механизма парламентских выборов.

«Альбатрос» — это фильм (действительно почти документально фиксирующий реальное положение дел) о политических махинациях. В картине сталкиваются две политические группировки; после первых же опросов выясняется, что кандидаты той и другой стороны (действие происходит в провинциальном городке Франции) практически имеют равные шансы. Начинается жестокая борьба, в ходе которой не гнушаются никакими средствами, руководствуясь принципом, что любой удар, нанесенный противнику, приличен и желателен. Дочь одного из кандидатов знакомится с человеком, вопреки его воле вовлеченным в политику: во время майских событий 1968 года он убил полицейского, был приговорен к 20 годам заключения, но бежал из тюрьмы. В разгар предвыборной кампании по ТВ сообщают приметы беглеца. Кто-то доносит, что его видели в обществе девушки, отец которой выставлял свою кандидатуру, а конкурент немедленно использует этот факт в своих целях.

ФРГ

В Мюнхене идут съемки фильма «Карлос» — экранизации шиллеровского «Дона Карлоса» в жанре... вестерна. Эту затею придумал режиссер Ганс Гейссендорфер. Вместе с ним плоды сомнительного предприятия будут пожинать Анна Карина в роли Елизаветы Валуа, в данном случае весьма отдаленно напоминающей героиню Шиллера, и Джеральдина Чаплин.

Чехословакия

Сказка классика чешской литературы Божены Немцовой «Принц Баяя» легла в основу нового фильма режиссера Антонина Кахлика. Ранее ее оживил с помощью своих кукол покойный Иржи Трнка. Теперь же маленькие и взрослые зрители увидят героев сказки в исполнении артистов Ивана Палуха (принц Баяя) и Магды Вашариовой (прекрасная Славена). Сценарий фильма написал Кахлик в содружестве с Эвой Кошлеровой.

●

Карел Кахиня приступил к съемкам картины «Тайна великого рассказчика», посвященной жизни французского писателя Александра Дюма-отца. Сценарий написали Ярослав Дитль и Карел Кахиня. Это не первое обращение чехословацких кинематографистов к полной событиями биографии Дюма: до этого по тому же материалу был сделан телефильм.

●

Режиссер Иржи Секвенс готовится к съемкам четвертого фильма из серии, объединенной названием «Грешные люди города Праги» (по рассказам, вошедшим в одноименный сборник Иржи Марека). Новая картина называется «Отец Горио из Забеглиц». Это остросюжетная психологическая драма, герой которой, молодой криминалист, ведет свое первое самостоятельное расследование по делу о загадочной смерти старого почтальона и успешно справляется с заданием.

●

В связи с четырехсотлетием со дня рождения великого астронома Иоганна Кеплера режиссер Миро Бернат готовит документальный фильм «Гармония мира», в котором он собирается познакомить зрителей с судьбой замечательного ученого и занимавшей его научной проблематикой. Как известно, открытия Кеплера получили заслуженное признание лишь через много лет после смерти их автора, выступившего против официальных доктрин католической церкви. Кеплер провел в Праге двенадцать лет — наиболее плодотворный период своей научной деятельности.

Фильм будет цветным. Съемки состоятся в Праге и в Новых Бенатках, а также в музее имени Кеплера в Вальд дер Штадте и в других местах, связанных с именем астронома.

Швеция

Известный режиссер реалистического направления Арне Маттссон, постановщик фильма «Она танцевала одно лето», недавно закончил картину, получившую широкий отклик в печати. В последние годы режиссер оказался под недоброжелательным прицелом некоторых шведских критиков, чьим снобистским вкусам он не может и не хочет потворствовать. И вот теперь он весьма язвительно ответил на все эти нападки фильмом с нейтральным названием «Анна и Ева», который рисует нравы буржуазной прессы.

Главная героиня картины — кинокритик. Руководствуясь исключительно личными мотивами, она ставит себе целью «вывести из себя», затравить некоего кинорежиссера и добивается своего. Для осуществления этой цели она прибегает к помощи и содействию группы стокгольмских кинокритиков.

Арне Маттссон пришел в кино в 1941 году и поначалу был ассистентом шведского режиссера Пера Линдберга, оказавшего огромное влияние на процесс эволюции национальной школы кинематографии. В 1944 году Маттссон закончил первый из своих пятидесяти полнометражных фильмов. Наибольшим успехом (за границей) пользовался «Она танцевала одно лето», хотя режиссер не считает ее лучшей своей картиной, отдавая предпочтение «Хлебу любви» (1953), «Обитателям Хемсе» (1955), «Женщине в черном» (1957) и «Восковой кукле» (1962). Что касается самого режиссера и его позиции в искусстве, то он считает, что в современной Швеции достаточно тем и жгучих нерешенных проблем, мимо которых не может пройти кинематографист, задумывающийся о судьбах своей страны. И независимо от того, как к его картинам относятся эстетствующие рецензенты, говорит Маттссон, он будет и дальше снимать фильмы в расчете на широкого зрителя.

Сценарий

Освобождение Лорда Байрона Джонса

Стерлинг Силлифант,
Джесси Хилл Форд

Сценарий, публикуемый в этом номере, поставлен одним из старейших режиссеров Америки Уильямом Уайлером. Советский зритель хорошо знает его картины «Лисички», «Керри», «Лучшие годы нашей жизни» — правдивые исследования социальных болезней страны, и «Римские каникулы» — добрую сказку на современном материале.

Сценарий и фильм «Освобождение Лорда Байрона Джонса» чрезвычайно характерен для творчества Уайлера по критическому освещению язв американского общества, по своему острому конфликту и четким характерам героев.

За полвека работы в кино Уайлер с удивительной широтой — в разрезе классовом, историческом и географическом — показал жизнь Америки. Деградирующий Юг середины XIX века с его питаемой рабским трудом культурой и лицемерными нравами; Юг конца XIX века — эпохи первоначального накопления, когда рушились старые иллюзии и алчность превращала накопителей в преступников; Дикий Запад XIX века с его жестокой борьбой за новые земли, властью оружия и беззаконием; голодные кризисные тридцатые годы XX века, которые потрясли американский народ и пробудили его к борьбе; вторую мировую войну — ее фронт и тыл; горькие послевоенные годы, годы утраты надежд на демократизацию страны; период «холодной войны» — страха, бездуховности и поднятой, как флаг, жестокости. Наконец, в последней картине, в «Освобождении Лорда Байрона Джонса» — пробуждение черной Америки, растущий гнев негритянского народа против дискриминации, унижений и насилия.

Уайлер рассмотрел в своих картинах многие американские мифы и показал их несостоятельность. Его стремление к демистификации и реалистическому отражению жизни страны в ее глухие годы и в период катаклизмов диктовалось прежде всего тем, что он хотел утвердить человека, остающегося при любых обстоятельствах, в том числе и самых страшных,— как это и произошло с Лордом Байроном Джонсом, — достойным имени человека.

Чтобы понять творчество Уайлера, его достоинства и недостатки, следует вникнуть и в то, что было возможно и что было невозможно сделать в Голливуде, в какой форме недозволенное могло иногда стать осуществимым и какие возникали при этом идейные потери.

Уайлер непрестанно вел войну с реакционными бизнесменами, с циничными и расчетливыми киноремесленниками, с капризными, приученными к стандартам «звездами», должен был преодолевать заграждения, воздвигнутые на пути к правде официальными кругами.

Он поставил более семидесяти картин: среди них были романтические мелодрамы, вестерны, сказки о «золушках» и даже библейская постановочная эпопея. Но его творческой индивидуальности были близки лишь социальные психологические сюжеты, и только в тех случаях, когда он не мог к ним обратиться, он переходил к абстрактно-моральным темам. По существу, из-за множества препон талант Уайлера не мог полностью раскрыться, но и то, чего он добился, чрезвычайно значительно.

Уильям Уайлер — человек мужественный и твердый. Он это неоднократно доказывал. Так, например, в роковую осень 1947 года, когда был в разгаре суд над десятью прогрессивными деятелями Голливуда и было ясно, что им грозит не только тюремное заключение, но и гражданская смерть, насильственное отторжение от творческой деятельности, Уайлер стал одним из главных организаторов борьбы с террором и мракобесием. Он активно участвовал в образовании Комитета по защите первой поправки к конституции, обещавшей американцам свободу слова и прессы. Выступив с такого рода требованиями, Уайлер рисковал всей своей творческой карьерой, но он не мог молчать.

В статье, написанной по горячим следам холодной войны, французский коммунист, историк кино Жорж Садуль назвал Уильяма Уайлера «совестью Голливуда»*.

* «Les Lettres françaises», 1956, 22—28 mars.

Действительно, в самые тяжелые годы маккартизма Уайлер оставался единственным режиссером, которого не только не удавалось запугать (были и другие смелые люди), но и заставить утратить веру в Человека. Между тем в Америке нашлось немало субъективно честных интеллигентов, которые видели активизацию реакции, распад общества, рост преступности, но растерялись, стали объяснять все это тем, что человек якобы по самой своей природе подл и мерзок, а мир непостижим и абсурден в своем устройстве.

Уайлер даже в годы маккартизма не терял веры в человека и в необходимость борьбы со злом и насилием. Едва ему предоставлялась возможность, он неизменно стремился сказать правду об Америке, призвать к чувству ответственности за совершающиеся преступления против человечности.

В одном из интервью, посвященном «Освобождению Лорда Байрона Джонса», Уайлер сказал: «Я стараюсь снимать такие фильмы, которые каким-либо образом помогают изменить наше общество. Надеюсь, что и этот мой последний фильм сыграет такую роль. Многие расисты в Соединенных Штатах поносили эту картину. Значит, она их задела»*.

«Освобождение Лорда Байрона Джонса» стоит в ряду антирасистских фильмов, уже известных нашему зрителю,— «Скованные одной цепью», «Раз картошка, два картошка», «Убить пересмешника» и других. Недавно в США был поставлен режиссером Мартином Риттом фильм «Большая белая надежда», рассказавший о травле, которой подвергся в начале века чемпион мира по боксу, негр Джек Джефферсон.

Появление всех этих картин является наглядным свидетельством того, что борьба против расовой дискриминации, взрывы негодования черных американцев, выливающиеся в «негритянскую революцию», а с другой стороны, такие жуткие для современной Америки явления, как убийство Мартина Лютера Кинга и многих других негритянских борцов, как процесс по сфабрикованному обвинению против Анджелы Дэвис, стали настолько характерными, что не могут не найти отражения и в американском кинематографе.

В картине «Освобождение Лорда Байрона Джонса» показаны не только чудовищные надругательства над неграми, но и растущий гнев негритянского народа.

Характерно с этой точки зрения само название картины.

Освобождением здесь саркастически именуется смерть героя. Фильм можно было бы с равным правом назвать «Смерть Лорда Байрона Джонса». Всем своим строем он подтверждает горькую и старую, как рабство негров, пословицу, что только смерть приносит негру свободу.

На могильном памятнике Мартину Лютеру Кингу тоже начертано, что теперь он, наконец, стал свободен.

Именно поэтому Лорд Байрон Джонс сам выбирает смерть — эту самую крайнюю (из доступных ему) форму протеста.

Наиболее значительны те эпизоды фильма, в которых Лорд Байрон готовится к смерти, которую он предпочитает покорности и унижениям: он борется со страхом и побеждает его. Кульминацией становится сцена на свалке старых автомобилей, когда Лорд Байрон, который мог бы спрятаться, выходит, чтобы встретиться лицом к лицу с преследователями. Ни издевательства, ни угрозы, ни жестокие избиения, ни приставленный к виску револьвер не могут заставить его подчиниться. Лорд Байрон умирает несломленным. И когда негры собираются у изуродованного и повешенного трупа Лорда Байрона и могучий Сонни-бой несет его маленькое тело под грозный, торжественный гимн как символ несгибаемой воли негритянского народа к свободе,— эта сцена приобретает не только эмоциональное, но и политическое звучание.

Уайлер твердо уверен в том, что гибель Лорда Байрона не была напрасной. Встревоженные расисты начинают терять голову; буржуазный конформист адвокат Оман Хеджпат, стремившийся ладить и с угнетателями

* «Ekran», 1970, № 36, стр. 6.

и с угнетенными, терпит поражение в своей игре, вынужденный отныне открыто стать на службу расистам. И хотя негры пока еще молчат, их гнев растет. Гнев и отчаяние заставляют Сонни-боя совершить жестокий, но справедливый суд над одним из убийц Лорда Байрона, полисменом, который несколько лет назад едва не убил его самого.

Уильям Уайлер не видит спасения, но он верно ставит диагноз болезни, терзающей американское общество.

Сценарий «Освобождение Лорда Байрона Джонса», который ныне предлагается вниманию советских читателей, надо думать, позволит им лучше понять сегодняшнюю Америку и «американский образ жизни» с его пороками, преступлениями, растущим гневом униженных и оскорбленных.

В. Колодяжная

Из-под колес поезда убегает железнодорожное полотно. За окнами вагона проносятся пейзажи американского Юга. Зеленая лужайка, роща, кусок распаханной земли. Тропинка, по которой едет на велосипеде темнокожий мальчишка.

Девушка в светлом платье, с распущенными волосами оборачивается от окна к своему спутнику и улыбается ему счастливой улыбкой. Он привлекает ее к себе, нежно целует и, смеясь, показывает на что-то за окном. Это широкоплечий молодой человек спортивного склада, в сером с иголочки костюме. Брови, низко нависшие над голубыми глазами, придают его лицу сосредоточенное и даже хмурое выражение, но сейчас он весь сияет от счастья.

Поезд замедляет ход. За окном замелькали дощатые негритянские лачуги. Молодая пара снова приникает к окну.

По другую сторону прохода неподвижно сидит, откинувшись на спинку скамьи, темнокожий коренастый юноша. Он смотрит в окно пристально и бесстрастно, погруженный в глубокую задумчивость. Рядом с ним лежит картонная коробка из-под сигар. Когда поезд замедляет ход, юноша, словно очнувшись, еле заметно вздыхает и кладет коробку себе на колени. Неторопливо поднимает крышку. В коробке зловеще поблескивает вороненая сталь револьвера.

К шлагбауму у железнодорожного переезда подкатывает длинная полицейская машина. В ней двое патрульных. Старший, Стэнли Бампас — грузный краснолицый человек с перебитым носом,— сидит за рулем. Младший, Вилли Джо Уорт, развалился на сиденье, изнемогая от жары.

Поезд подходит к станции. Темнокожий юноша, не дожидаясь остановки, встает, захлопывает крышку коробки из-под сигар и выходит в тамбур.

Сильно оттолкнувшись, он спрыгивает на ходу и скатывается по пыльной траве вдоль полотна.

Полицейские в машине встрепенулись. Автомобиль разворачивается и, подпрыгивая на ухабах, катит прямо на юношу. Тот не спеша поднимается и ждет, исподлобья глядя на полицейских.

Машина останавливается шагах в десяти. Вилли Джо вылезает и вразвалку направляется к юноше. Тот напряженно переминается с ноги на ногу, но не трогается с места. Вилли Джо, прищурившись, окидывает его взглядом из-под низко надвинутой на глаза фуражки.

— Эй, парень,— негромко говорит он,— тебе зачем понадобилось здесь спрыгивать?

— Мне... мне здесь ближе добираться,— глухо отвечает юноша.

Вилли Джо не спускает с него цепкого взгляда.

— А ты знаешь, куда добираешься, парень?

— Да... да, сэр, знаю.

— Тебе есть где жить? — продолжает допрос Вилли Джо.

— Да, сэр, у меня здесь есть знакомые. Друзья.

Вилли Джо, по-прежнему не сводя с него глаз, нагибается и поднимает с травы коробку из-под сигар. Раскрывает ее — она пуста — и снова швыряет на землю.

— О'кэй,— говорит он.— Веди себя поаккуратней, слышишь?

— Да, сэр,— облегченно отвечает юноша.

— Подбери свое добро,— кидает ему через плечо Вилли Джо и направляется к машине. Юноша провожает его настороженным взглядом.

Поезд останавливается у залитой солнцем платформы. На станционном здании вывеска: «Сомертон, штат Теннесси».

На платформе в напряженном ожидании застыл Оман Хеджпат. Это солидный, даже величественный человек с седеющей гривой волос, один из видных граждан Сомертона, но сейчас он волнуется, как мальчишка, и то и дело облизывает пересыхающие губы. Из-за его плеча выглядывает его слуга Генри — сухопарый старик негр.

Молодая пара, сидевшая у окна, спускается на перрон. Это их встречает Оман. Он обнимает девушку, потом отстраняет ее и счастливо вглядывается в ее радостное лицо. Ее спутник дружелюбно пожимает руку Генри, тот подхватывает чемоданы и несет их в машину. Оман, продолжая обнимать девушку за плечи, обменивается рукопожатием с молодым человеком. Он растроган и взволнован.

Машина Омана катит по улицам городка. Невысокие домики, солнце, пестрота рекламы. С постамента, опершись на ружье, смотрит бронзовый участник гражданской войны...

Темнокожий юноша, спрыгнувший с поезда, идет по улицам негритянского квартала. Замусоренные тротуары. Над дверью лавчонки яркая вывеска. Юноша входит и, положив на прилавок коробку из-под сигар, роется в карманах.

Через несколько минут он растянулся на пыльной траве на задворках и жует яблоко. Неподалеку груда мусора, прилепившаяся к унылой кирпичной стене. Юноша швыряет в нее огрызок и вдруг спохватывается. Коробка исчезла. Он оглядывается. Становится на колени, разгребает мусор — все напрасно. Он в страхе вскакивает и бежит обратно.

Лавочник — смуглый лысеющий человек в белом фартуке — испытующе смотрит на него из-под очков.

— Забыл что-нибудь? — осторожно осведомляется он.

— Коробку с моими вещами,— отвечает юноша, стараясь казаться спокойным.

Лавочник не спеша нагибается, достает коробку и ставит ее на прилавок. Юноша протягивает руку, но лавочник молниеносным движением отдергивает коробку прочь.

— Парень,— укоризненно говорит он,— разве ты не соображаешь, какие у тебя будут из-за этого неприятности с законом?

Юноша, не слушая его, снова тянется к коробке, но лавочник отступает на шаг и назидательно продолжает:

— А если я сейчас позвоню начальнику полиции и скажу, что в мое заведение явился парень и положил мне на прилавок заряженный пистолет в коробке из-под сигар «Король Эдуард»,— что тогда? Хочешь влипнуть в историю?

— Нет, сэр,— говорит юноша, не сводя глаз с коробки.

— А если я не позвоню начальнику,— заявляет лавочник, испытующе глядя на юношу,— значит, я не исполню свой долг. Потому что ты нарушил закон. И если начальник пронюхает, что я все знал, а ему не позвонил, то выйдет, что я не выполнил свой долг, и он с меня спустит последние штаны, потому что я вроде бы становлюсь соучастником. Так по закону получается, понял?

Юноша упрямо молчит. Лавочник вздыхает, возведя глаза к небу.

— Но если человек находит пистолет,— задумчиво говорит он,— то закон не против, чтобы он оставил его себе.

И он складывает руки на груди, давая понять, что разговор окончен.

Тогда юноша быстро перегибается через прилавок, с силой отталкивает лавочника и выхватывает у него коробку. От толчка лавочник теряет равновесие и стукается спиной

о полки. На него обрушивается лавина жестяных банок. Когда он с трудом поднимается, поправляя очки, юноши уже и след простыл.

Машина Омана останавливается у внушительного здания из светлого кирпича. Возле двери сияет золотыми буквами вывеска: «Хеджпат и Мендайн. Юридическая контора». Оман и его молодые гости вылезают из машины. Оман с горделивой улыбкой кивает на вывеску и пропускает вновь прибывших в дверь.

В приемной их встречает секретарь Омана миссис Григгс. На кожаном диване в углу сидит темнокожий человек в строгом черном костюме. Он тоже поднимается навстречу вошедшим.

— Миссис Григгс, вот те, кого мы ждали,— объявляет Оман с широкой улыбкой.— Мой племянник Стив Мендайн. Его жена Нелла.

— Добро пожаловать в Сомертон,— говорит секретарша.

Оман распахивает перед Стивом массивную дверь.

— Я сейчас, Л. Б.,— бросает он через плечо темнокожему посетителю.

— Это мой кабинет? — в восхищении спрашивает Стив, застыв на пороге.

— Нравится? — Оман обводит гордым взглядом просторное помещение. Роскошная кожаная мебель. Золотые корешки книг под стеклом. Фотографии на стенах.

— Что я могу сказать? — смущенно отзывается Стив.

— Доставай свои дипломы и вешай их на стенку,— смеется Оман.— Извините, я на минутку.

Он возвращается в приемную и подходит к ожидающему его негру.

— Ну, что там, Л. Б.?

Тот поднимает на Омана глаза и тихо, но решительно говорит.

— Это насчет моей жены, мистер Хеджпат. Я решил развестись с ней. И я хочу, чтобы это дело вели вы.

— Я? — Оман явно не ожидал такой просьбы.

— Я считаю вас лучшим адвокатом в городе,— отвечает его собеседник.

Оман хмурится.

— Развод? Но почему?

— Супружеская измена,— глухо говорит негр. Он держится спокойно и с достоинством, но видно, что это дается ему нелегко.

Оман пожимает плечами:

— Сколько лет Эмме — двадцать два, двадцать три? А вы уже не так молоды. Неужели нельзя закрыть глаза на некоторые вещи?

— Я пытался,— признается негр.— Но она не хочет с ним расстаться.

Оман улыбается.

— А она даст вам развод?

— Даст, она согласна. Так вы беретесь за это дело?

Оман молчит несколько секунд, раздумывая, и решительно говорит:

— Нет. Я очень занят.

Посетитель хочет что-то сказать, но на пороге появляются Стив и Нелла, и Оман оборачивается к ним.

— Это мой племянник и партнер мистер Мендайн. Его жена. А это Л. Б. Джонс, наш негритянский гробовщик.

Л. Б. обменивается рукопожатиями со Стивом и Неллой.

— Они... они только что приехали, понимаете,— объясняет Оман,— и вот я...

— Я понимаю, — спокойно говорит Джонс.— Всего хорошего.— И, кивнув всем троим, он покидает приемную.

Темнокожий юноша с поезда выходит на городскую окраину. Бегом пересекает зеленый лужок, подлезает под изгородь из колючей проволоки и оказывается перед красным дощатым домиком. На домике вывеска: «Кафе «Турист».

Вокруг ни души. Юноша оглядывается. К столбу прибито заржавевшее баскетбольное кольцо. Он улыбается, словно вспомнив что-то, легко подпрыгивает и касается кольца ладонью.

Толкнув дверь, он входит в кафе. Занавески опущены, здесь царит полутьма. Пусто, тихо. Юноша замирает и негромко зовет:

— Мама Лаворн! Мама Лаворн!

Сверху доносятся шаги, и на лестничной

площадке появляется старая негритянка. Придерживая на груди халат, она вглядывается в пришельца.

— Мама,— говорит юноша срывающимся голосом,— это я, Мосби.

— Господи, — вырывается у старухи, и она торопливо ковыляет вниз.

— Дайте свету моим глазам,— бормочет она, направляя на юношу лампу, висящую над стойкой бара. Секунду они молча смотрят друг на друга.

— Дитя... сынок... Сонни-бой.— Маму Лаворн душат рыдания. Не в силах больше сдерживаться, юноша прижимает ее к груди. На глазах у него слезы радости.

— Оман,— говорит Хеджпату Стив и закрывает за собой дверь, ведущую в приемную, где болтают Нелла и миссис Григгс,— если у тебя нет времени заняться делом этого гробовщика, может быть, я его возьму? Я пока не занят. Он ведь сказал, что это обычный развод.

Оман бросает на него задумчивый взгляд.

— Да не такой уж обычный,— медленно отвечает он.— Вряд ли тебе стоит с этого начинать.

Но Стив не хочет уступать:

— С чего-то ведь надо начать. А ты так резко ему отказал...

Оман ласково смотрит на племянника:

— Это важно для тебя, да?

Он понимающе улыбается и выходит в приемную.

— Миссис Григгс,— приказывает он секретарше,— позвоните Л. Б. Джонсу, скажите, что я передумал и буду вести его дело. Это развод с обоюдного согласия.

Нелла восхищенно смотрит на Омана.

— Соберите всю информацию,— продолжает Оман.— Ему понадобятся два свидетеля. Пусть приходит ко мне в контору во вторник к девяти утра.

— Вместе со свидетелями?

— Угу,— кивает Оман и оборачивается к Стиву: — Ну вот, он — мой клиент.

— Прекрасно,— смеется Стив.— Мне еще рано воровать у тебя клиентов.

— Поехали домой! — Оман добродушно хлопает его по плечу и подмигивает Нелле.

И вот машина уже катит через обширные владения Хеджпата. Дорога пересекает большую табачную плантацию. Негритянские ребятишки с криком бегут за машиной. Вдали, в густой роще, мелькают белые колонны роскошного дома в колониальном стиле. Нелла смотрит на все это из окна широко раскрытыми глазами.

Пожилая негритянка в ситцевом платье и мужской соломенной шляпе подходит, прихрамывая, к двери, над которой висит вывеска: «Л. Б. Джонс. Похоронные принадлежности».

Магазин Джонса безукоризненной чистотой напоминает больницу. И сам хозяин — он гримирует лицо покойника, закрытого белой простыней,— похож скорее на врача, чем на гробовщика. Его отрывает от этого занятия его помощник Бенни — живой, худощавый человек, который просовывает голову в дверь, и, смеясь, объявляет:

— Мисс Понселла пришла!

Джонс стягивает перчатки, прикрывает труп простыней и выходит в приемную. Старая негритянка встречает его широкой улыбкой.

— Это вы, мисс Понселла,— приветствует ее Джонс.

— Пришла заплатить свой взнос! — радостно сообщает старуха. Джонс церемонно усаживает ее и занимает место за письменным столом.

— Так же как в прошлую неделю — два доллара.

Старуха выкладывает деньги на стол. Эта знакомая процедура явно доставляет ей удовольствие.

— Как всегда,— бормочет она,— как всегда. Что, не досталась я вам пока, а?

Она хохочет в восторге от собственной шутки. Джонс улыбается, выписывая квитанцию.

— Нет еще, мисс Понселла.

— Ну, так достанусь, погодите! — весело заявляет старуха.

— Очевидно, мисс Понселла,—Джонс под-

нимает на нее усталые глаза и вручает ей квитанцию.

Но привычный ритуал еще не исчерпан.

— А можно мне еще раз посмотреть на свой гроб? — осведомляется старуха, вставая.

— Конечно, мисс Понселла,— улыбается Джонс.— Сюда, пожалуйста.

И, осторожно поддерживая будущую клиентку под локоть, он вводит ее в пустую комнату, где на стенах укреплены шесть гробов — образцы товара. Мисс Понселла в восторге замирает перед белым гробом, выстланным изнутри стеганым шелком.

— Мягко как, славно...— бормочет она, поглаживая гроб.— Вот уж где мне будет удобно... Прямо не дождусь!

Джонс смотрит на нее с сочувственной улыбкой и осторожно прикрывает крышку. По его знаку Бенни почтительно провожает старуху к выходу.

— Спасибо, мистер Джонс! — кричит она на прощание и довольно хохочет.

Вечером в кафе «Турист» многолюдно. Играет радиола, танцуют темнокожие пары. Заняты все табуреты у стойки.

Входит Бенни. Ему навстречу поднимается юная помощница Мамы Лаворн — Джелли, стройная, очень хорошенькая девушка в золотистом платьице, оттеняющем ее шоколадную кожу.

— Привет! — улыбается Бенни. Джелли загораживает ему дорогу, покачиваясь под музыку, и ему приходится протанцевать с ней несколько тактов.

— Мама здесь? — спрашивает он, притоптывая.

— Они там, в гостиной,— кивает Джелли на заднюю дверь. Бенни останавливается и, помахав ей рукой, исчезает за дверью. Джелли разочарованно пожимает плечами и продолжает танцевать в одиночку.

В гостиной полутемно, только висячая лампа бросает яркий круг света на стол. Сонни пьет чай, Мама Лаворн стоит сбоку и не сводит с него глаз.

— Горячего чайку захотел,— приговаривает она,— совсем как раньше.

Бенни входит и недоуменно останавливается при виде этой картины.

— Бенни не знает, кто это такой,— продолжает Мама.— Бенни беспокоится, потому что не помнит этого ребенка, которого я взяла и воспитала, когда умерла его мать.

— Не может быть! — в изумлении восклицает Бенни.

— А вот и может,— смеется Мама.

— Сонни-бой, ты?! — вопит Бенни, подпрыгивая от восторга, и с размаху хлопает Сонни по плечу. Тот застенчиво усмехается и встает. Бенни хватает его в объятия.

— Тринадцать лет как он убежал,— продолжает Мама,— а теперь Сонни-бой вернулся домой. Сейчас рассказывал мне, как он добирался от самого Канзас-сити!

— Вернулся все-таки! — торжествующе восклицает Бенни.

— Вернулся...— говорит Сонни негромко.— Ночевал в полях... Ночевал в амбарах. А мысли мои все бежали вперед — к моей главной любви...— он ласково смотрит на Маму.— И к моей главной ненависти.

В комнате воцаряется молчание.

— Ты пришел рассчитаться с Бампасом? — тихо спрашивает Бенни.

— Со Стэнли Бампасом,— кивает Сонни-бой.

— А как?

Сонни протягивает руку к коробке из-под сигар и откидывает крышку. Мама Лаворн видит револьвер и глухо вскрикивает.

— Я ведь тогда еще сказала себе,— в ужасе бормочет она,— когда этот полицейский так его избил, я сказала себе — либо мой Сонни-бой умрет сегодня ночью, либо он когда-нибудь убьет этого белого человека.

Сонни неподвижно сидит, не спуская глаз с револьвера.

Помещение, где проводится оптовая продажа скота. В тесном загоне, взметая опилки, топчется с десяток резвых бычков. Щелкают бичи, монотонно бубнит скороговоркой аукционист. Зрители расположились в амфитеатре. Сидящие в первом ряду положили ноги на барьер.

Входит Л. Б. Джонс. Он обводит взглядом амфитеатр и видит Омана Хеджпата, который устроился в центре, поближе к загону, и оживленно наблюдает за аукционом. Джонс делает к нему шаг, но путь ему преграждают ноги белого, сидящего в первом ряду. Белый поднимает глаза на Джонса, не спеша отпивает лимонад из бутылки и только тут нехотя опускает ноги. Джонс молча, сжав зубы, ждет, пока его пропустят.

Аукционист выкрикивает одну цифру за другой. Загонщики покалывают бычков электрическим стрекалом — длинным стержнем, к концу которого подведен ток.

Джонс терпеливо пробирается к Оману и наконец опускается на свободное место рядом с ним. Сосед Джонса — белый человек средних лет в фермерской куртке — бросает на него неодобрительный взгляд и брезгливо пересаживается подальше. Джонс делает вид, что не замечает этого.

— Миссис Григгс сказала, что вам нужно меня видеть,— обращается он к Оману.

— Слышали приятную новость? — цедит тот сквозь зубы.— Ваша жена наняла себе адвоката. Не согласна на развод, будет его оспаривать.

— Этого я не знал,— отвечает пораженный Джонс.

— Она не говорила, что собирается взять адвоката?

— Нет.

— И ни о чем вас не предупреждала?

— Что все это значит? — тревожно спрашивает Джонс.

— Пойдемте, я вам объясню,— поднимается с места Оман.

Огромная спальня Эммы Джонс обставлена уютно и не без кокетства. Пол сплошь затянут пушистым ковром, широкая тахта обита белым стеганым шелком.

— Войдите,— кричит Эмма и показывается полуобнаженная на пороге ванной комнаты. Увидев мужа, она презрительно морщит нос и скрывается в ванной.

— Эмма,— настойчиво зовет Джонс.

— Да? Ты мне хочешь что-то сказать? — осведомляется из ванной Эмма.— Говори, я слушаю.

Она снова появляется на пороге. Теперь на ней белоснежное белье, оттеняющее смуглую кожу. Это стройная большеглазая женщина с густой копной волос. Она держится надменно и вызывающе. Джонс грустно смотрит на нее.

— Что ты мне надоедаешь? — бросает она мужу, натягивая белые брюки и садясь к туалетному столику.

— Ты взяла адвоката,— говорит Джонс.

— Убирайся отсюда,— невозмутимо отвечает Эмма, подмазывая губы перед зеркалом.

— А ведь ты мне сказала, и я сообщил Оману Хеджпату, что между нами все решено. И вдруг, без всякого предупреждения...

Эмма накидывает кофточку и подставляет Джонсу спину.

Он машинально застегивает ей молнию.

— Вот именно,— говорит Эмма,— без предупреждения.

— Но почему?

— А уж это Эмма знает, а ты догадывайся,— язвительно усмехается Эмма, приглаживая волосы.— Мама всегда мне говорила: кое-что, детка, надо держать про себя.

Джонс пожимает плечами и умоляюще смотрит на нее.

— Если ты не хочешь развода, обещай, что не будешь больше с ним встречаться.

Эмма откликается презрительным смехом:

— Ты, наверно, спятил?

— Если ты обещаешь,— настойчиво продолжает Джонс,— я прекращу дело о разводе. Еще не поздно, Эмма. Я не против.

Эмма встает и окидывает его насмешливым взглядом.

— Расстаться с Вилли Джо? Нет, папочка. Он стоит двоих таких, как ты.

Она проходит мимо, садится на тахту и надевает туфли.

— Ты откажешься от адвоката? — настаивает Джонс.

— Да ни за что в жизни.

— Тогда давай спокойно разведемся. Зачем тебе вступать со мной в борьбу?

Эмму бесит его сдержанность. Она снова

садится к зеркалу и опрыскивает себя духами из пульверизатора.

— А может быть,— вызывающе говорит она,— Эмму устраивает все так, как оно есть.

— Значит, ты твердо решила? Не хочешь развода?

— Нет, черт побери!! — визжит Эмма и в ярости направляет струю из пульверизатора ему в лицо.

Джонс подходит к двери. Он суров и сосредоточен.

— Значит, увидимся в суде,— решительно говорит он и выходит.

— Ну, конечно,— хихикает Эмма,— так я вам и поверила, мистер Лорд Байрон Джонс!

Полицейская машина медленно едет по улицам городка. Бампас за рулем, Вилли Джо полулежит на сиденье.

— Послушай, Стэнли,— лениво говорит он.— Я бы, пожалуй, навестил Эмму. Отвезика меня туда.

— Ты называешь это «навестить», Вилли Джо? — осведомляется Бампас, сворачивая к дому Джонсов.

Вилли Джо довольно ухмыляется.

Они подъезжают к дому как раз тогда, когда Джонс выходит на крыльцо и стоит, ожидая Бенни. Полицейская машина аккуратно притормаживает рядом с «кадиллаком» Джонса.

Вилли Джо хлопает дверцей, взбегает по ступенькам к входу и оказывается лицом к лицу с Джонсом. Тот неподвижно смотрит прямо ему в глаза. Бампас с любопытством наблюдает эту сцену из машины.

Замешкавшись на секунду, Вилли Джо бормочет: «Доброе утро» — и проскакивает мимо Джонса в дом. Тот медленно оборачивается и провожает его тяжелым взглядом.

Вилли Джо, очутившись в спальне Эммы, прислоняется спиной к двери и, не глядя, поворачивает ключ в замке. Эмма, размахивая сумочкой, появляется из ванной. При виде Вилли Джо она расцветает в кокетливой улыбке.

— Привет, сладенький!

— Собралась уходить? — спрашивает Вилли Джо, жадно глядя на Эмму.

— Вообще-то да...— игриво тянет она. Покачивая бедрами, она проходит мимо Джо, роняет сумочку на ковер и медленно расстегивает блузку. Затем с томной усмешкой опускает занавеску на окне и оборачивается к Вилли Джо.

Джонс стремительно входит в приемную Хеджпата и направляется к его кабинету.

— Минутку,— пытается остановить его миссис Григгс,— у мистера Хеджпата совещание, он...

— Я должен видеть мистера Хеджпата,— обрывает ее Джонс и берется за ручку двери. Растерянная секретарша спешит за ним.

Стив беседует с Оманом, присев на край стола. Джонс решительно входит в кабинет и останавливается у двери. Оман поднимает глаза.

— А это вы, Л. Б.,— спокойно говорит он.— Садитесь.

— Я постою,— взволнованно отвечает Джонс.— Я говорил со своей женой.

— Извините,— бормочет Стив и направляется к выходу.

— Нет, останься,— удерживает его Оман.— Вы не против?

Джонс кивает.

— Значит, вы говорили с Эммой. Она согласна взять свой протест обратно?

— Нет.

— Решительно не хочет?

— Решительно.

— Ну, что ж,— задумчиво говорит Оман,— тогда я считаю, вы не должны затевать это дело, Л. Б. Откажитесь от развода.

Джонс огибает стол и оказывается лицом к лицу с Оманом. Весь подавшись вперед, он заявляет:

— Мистер Хеджпат, я пришел не за советом.

Оман, прикусив губу, откидывается на спинку стула.

— О'кэй,— сдержанно говорит он.— Я жду ваших указаний.

— Мне нужен этот развод. Сейчас же!

Оман вздыхает и смотрит на Джонса, как на непонятливого ребенка.

— Л. Б.,— мягко объясняет он,— это ведь Сомертон, штат Теннесси. Вы здесь родились и выросли. Вы знаете, с чем связано упоминание имени белого человека на открытом судебном разбирательстве.

Но Джонс весь дрожит от внутреннего напряжения.

— К черту белого человека,— глухо произносит он.

Стив, нахмурившись, испытующе следит за разговором.

— Прежде чем настаивать, чтобы я начал это дело,— продолжает Оман,— подумайте хорошенько.

— Я подумал.

Наступает короткая пауза.

— Тогда, значит, во вторник,— сухо заключает Оман.

— Спасибо,— говорит Джонс и выходит.

Маска сдержанности мигом слетает с лица Омана. Он с силой хлопает ладонью по столу и резко оборачивается к племяннику:

— Ну, теперь видишь?

— Что вижу, Оман?

— Видишь, что выходит, когда берешься за дела ниггеров?

Стива передергивает, как от удара.

— Ниггеров, Оман? Господи...

Но Оман нисколько не смущен. Грузно поднявшись из-за стола, он начинает расхаживать по кабинету.

— Конечно,— размышляет он вслух,— если уж ты выбрал себе такое хобби, как ниггеры — хотя мог выбрать гольф или виски, или что-нибудь приличное вроде охоты на уток,— видно, мне придется с этим смириться...

— Но как же так? — недоумевает племянник.— Ты берешься вести дело, а потом сам отговариваешь клиента.

Оман останавливается и покачивается с носков на пятки, запустив пальцы в жилетные карманы.

— Сейчас я расскажу тебе одну вещь,— говорит он, глядя себе под ноги,— которую я не рассказывал ни одной живой душе. Обещай, что ты никому не проболтаешься.

Стив с любопытством смотрит на него.

— Когда много лет назад я учился в Нэшвилле на юридическом факультете, была там одна девчонка из ниггеров — готовила мне, подметала, убирала. Молоденькая... да, Кэсси было тогда девятнадцать. Ну, однажды я валялся в постели, а она как раз прибирала комнату... ну и, знаешь, Стив, это продолжалось все лето. И в конце концов я начал видеть в Кэсси женщину... настоящего человека.

— То есть ты влюбился в нее? — осторожно замечает Стив.

— Прости мне, боже, действительно влюбился,— признается Оман с виноватой улыбкой.— Во всяком случае, Мэри Ковингтон узнала про это. Теперь ты понимаешь, почему мисс Мэри не пошла со мной в церковь. Почему я так и не женился.

— Что ж,— говорит Стив,— я рад, что хотя бы в одном негре ты увидел человека. Но какое отношение это имеет к твоему делу?

Оман с досадой пожимает плечами.

— Как я могу строго осудить Вилли Джо Уорта? Разве можно из-за этого лишать человека работы, позорить его семью? Неужели Вилли Джо не заслуживает снисхождения?

— Вилли Джо не твой клиент,— твердо заявляет Стив.

Оман поднимает на него глаза:

— Но он белый.

В комнате повисает тяжелое молчание. Стив отворачивается. Когда молчание становится невыносимым, Оман, делая вид, что ничего не случилось, бормочет:

— У меня тут одно дело, увидимся позже,— и выходит.

В полицейском участке Сомертона жарко, несмотря на то что день клонится к закату. Дежурный, мистер Айк, краснолицый старик с седым ежиком волос, сбросил китель и сидит за столом в подтяжках.

За дверью слышится топот. Вилли Джо и Бампас вводят за шиворот молодого негра в кепке и мятой рубашке. Подтолкнув его к столу, Бампас сдергивает с него кепку. Мистер Айк, поднявшись им навстречу, оки-

дывает негра взглядом и деловито осведомляется:

— Десны ему проверяли?

Вилли Джо и Бампас ухмыляются. Но мистеру Айку не до шуток.

— Смейтесь, смейтесь,— ворчит он.— А я посмеюсь, когда в один прекрасный день ниггер с синими деснами прокусит кому-нибудь из вас, умников, заднее место. Вот тогда посмеемся. Никакие лекарства от этого не помогают.

Он берет карманный фонарь.

— Ну-ка, парень, покажи зубы ,— приказывает он негру. Тот покорно открывает рот.— Оттяни губу вниз,— командует мистер Айк, направляя ему в лицо луч фонаря. Негр оттягивает вниз верхнюю губу.—Да нет, нижнюю,— терпеливо поправляет мистер Айк.

Вглядевшись в десны задержанного, он скорбно качает головой:

— Синие, так и есть...

Вилли Джо и Бампас фыркают. Негр стоит, оцепенев от страха.

— Закрой рот, парень,— велит ему мистер Айк.— Ждешь, пока мы пересчитаем тебе зубы и выдадим квитанцию?

— Будете записывать его, мистер Айк, или пошлете к зубному врачу? — вступает Бампас.

— Запишу, запишу,— ворчит мистер Айк, раскрывая папку.— Да будьте с ним поосторожней. Укус ниггера с синими деснами — все равно что укус гремучей змеи, только хуже.

Вилли Джо и Бампас подталкивают негра к двери в камеру. В эту минуту в коридоре раздаются неторопливые тяжелые шаги, и входит Оман Хеджпат. Мистер Айк почтительно привстает:

— Здравствуйте, мистер Хеджпат.

Оман небрежно кивает.

— Вилли Джо,— бросает он через плечо,— на минутку.

— К вашим услугам, мистер Хеджпат,— торопливо отзывается Вилли Джо и спешит вслед Оману за перегородку. Здесь, в тесной комнатке, большую часть которой занимает красный автомат для «кока-колы», Оман присаживается на край стола. Вилли Джо стоит перед ним, комкая в руках фуражку.

— Да, сэр, мистер Оман?

Оман несколько секунд молчит, скользя взглядом по шкафу с картотекой, груде старых журналов, фотографиям полуголых девиц на стене. Вилли Джо застыл в ожидании.

— Э-э... может быть, ты слышал,— неторопливо начинает Оман,— что тот ниггер, гробовщик, подает на развод?

— Нет, сэр. Я не знал об этом, мистер Оман,— настораживается Вилли Джо.

— Да,— кивает Оман.— Обвиняет жену в связи с одним человеком... белым человеком.

— Вот как? — на лице Вилли Джо явная тревога.

— Да,— продолжает Оман.— Обычно в таких случаях никого не интересует, кто этот человек, но тут жена пошла и наняла себе адвоката. Значит будет перекрестный допрос на суде, и обязательно всплывет имя этого белого человека.

— Понимаю,— немеющими губами откликается Вилли Джо.

Оман встает и подходит к нему вплотную.

— Теперь допустим,— многозначительно говорит он,— что мне бы не хотелось видеть, как человек — полисмен, например,— лишается работы из-за такого дела. А ведь этому человеку должно быть ясно, что сожительство белого с негритянкой — штука опасная. Ясно это?

— Верно, мистер Оман,— Вилли Джо прячет глаза.

— Я рад, что ты согласен. Дальше. Эмма Джонс не является моей клиенткой, и поэтому я не могу с ней беседовать. Но допустим, что я уговорил ее мужа побеседовать с ней.

На лице Вилли Джо появляется проблеск надежды. Он весь подается вперед:

— Да? Ну и что?

— И он ничего не добился.

Вилли Джо отшатывается, как от удара.

— И... и что же теперь? — лепечет он, заикаясь.

— А то,— безжалостно говорит Оман,— что плохи дела этого белого человека.

— Но это невозможно, мистер Оман! — восклицает Вилли Джо в панике.

— Нет, возможно. Но,— Оман назидательно поднимает палец,— никто не может помешать этому человеку — любовнику Эммы Джонс — отговорить ее от этого дела. Пусть соглашается на развод. Для этого ей достаточно позвонить своему адвокату и отказаться от его услуг. Пустяковый вопрос, не займет и пяти минут.

— Пяти минут,— бессмысленно повторяет Вилли Джо.

— Положение серьезное,— втолковывает ему Оман.— Но если повести дело тонко, никто и не узнает имени белого человека. Надо только повлиять на нее... убедить...

— Понимаю,— говорит Вилли Джо.

— И хорошо бы уладить это до вторника — понятно? Тогда я не буду поставлен в неловкое положение, и этот белый парень избежит позора.

— До вторника...— задумчиво кивает Вилли Джо.

— Страшно подумать, если семья этого человека узнает, что он путался с негритянской девкой, правда? — испытующе смотрит на него Оман.— От одной этой мысли меня тошнит. Физически тошнит.

— Да, да...— нерешительно подхватывает Вилли Джо.— Меня тоже.

— Ну, ладно, Вилли Джо.

И, повернувшись на каблуках, Оман неторопливо выходит.

— Спасибо, сэр, мистер Хеджпат,— растерянно бормочет ему вслед Вилли Джо.— Значит, надо успеть до вторника.

Он поднимает глаза к потолку и задумывается. За перегородку просовывается ухмыляющаяся физиономия Бампаса.

— Эй, в чем дело?

— А тебя кто звал? — огрызается Вилли Джо и выходит из комнаты. Бампас хмурится в недоумении.

За домом Хеджпата, на лужайке, окаймленной зеленью, натянут гамак. Тихо. Только щебет птиц доносится из густой листвы. Оман в белой рубашке с расстегнутым воротом лежит в гамаке, закинув руки за голову.

Со стороны дома к нему подходит Стив. Оман молча поднимает на него глаза, продолжая лениво покачиваться в гамаке. Стив останавливается возле него.

— Оман,— задумчиво говорит Стив,— помнишь, как я приезжал к тебе осенью, в тот год, когда умерла мама?

— Конечно, помню,— откликается Оман.

— И я был на суде, когда ты выиграл это дело против железной дороги. Знаешь, Оман, с того дня я решил стать юристом — и все это из-за тебя.

Оман кивает:

— Да, я был неплох в свое время. Даже великолепен, ей-богу...— Он улыбается своим воспоминаниям.

— Вот именно,— отвечает ему улыбкой Стив.

— Но это все в прошлом,— говорит Оман, глядя ему прямо в глаза.

Стив отворачивается и подходит к столику, на котором стоит хрустальный графин с вином. Оман тяжело поднимается из гамака и идет вслед за ним.

— Оман,— небрежно говорит Стив, наполняя рюмки,— что если я назову тебя расистом?

Оман опускается на кресло и подносит рюмку к губам.

— Пожалуйста,— заявляет он с подчеркнутым равнодушием.— Называй, если тебе так хочется. Только подожди, пока ты сам не пробудешь здесь пару лет. И вдруг окажется, что ты делаешь чертовски много такого, чего ты не стал бы делать в идеальном мире. Так вот, это не идеальный мир!

Стив молчит.

— Да, я создал себе практику,— продолжает Оман.— Ждал, черт побери, почти тридцать лет, чтобы ты приехал и разделил со мной то, ради чего я работал. гнул спину и... да, шел на компромиссы. Пусть я расист, черт бы меня побрал! Да в моем положении, не будучи расистом, я никогда и не создал бы такое дело — сейчас оно наполовину твое,

а когда я умру, оно перейдет к тебе целиком. И это впридачу,— он кивает на дом.— А если я перестал быть твоим героем,— он горько усмехается,— то, может быть, я перестал быть героем и в своих глазах тоже.

— Оман,— мягко говорит Стив.— В этом городе ты — сила: От тебя многое зависит. Ты самый выдающийся из здешних граждан. Если бы ты захотел, ты мог бы подать пример и кое-что здесь изменить.

Оман скептически поджимает губы и ничего не отвечает. Стив встает и снимает пиджак со спинки кресла.

— Во вторник я буду в суде,— он пристально смотрит на Омана.— Хочу увидеть, как ты выиграешь для достойного клиента дело о разводе.

И он уверенным шагом направляется к дому.

Темноту прорезает свет фар. Полицейская машина плавно подкатывает к дому Лорда Байрона Джонса. Из нее выскакивает Вилли Джо.

Он без стука входит в спальню Эммы и резко захлопывает за собой дверь. Эмма в белом кружевном пеньюаре лежит на софе, листая журнал. При виде Вилли Джо она вскидывает брови в радостном изумлении:

— Сладенький, а я-то думаю, когда ты придешь...

Вилли Джо швыряет фуражку на постель. Эмма грациозно встает и закидывает руки ему на шею.

— Укуси меня, лапочка!

Вилли Джо сбрасывает ее руки.

— Что-нибудь случилось? — воркует Эмма.— У тебя неприятности?

Он резко хватает ее за кисть и закручивает ей руку за спину.

— Какого черта ты затеваешь? На испуг меня хочешь взять?

— Милый, я не понимаю... — Эмма делает большие глаза.— Ох, сладенький, мне же больно!

Вилли Джо отшвыривает ее на кровать.

— Взяла себе моду ходить к адвокатам... К адвокатам повадилась? Думаешь, они побоятся связываться с белым? Ну, видал я дур, но такой, как ты...

Эмма смотрит на него снизу, как затравленный зверек. Вилли Джо молниеносно выхватывает револьвер и направляет дуло ей в лицо.

— А что если я сейчас разнесу твою чертову башку?

— Ты этого не сделаешь,— тихо говорит Эмма, не сводя с него глаз.

— Не сделаю?

И Вилли Джо наотмашь бьет ее по щеке. Эмма со стоном откидывается назад.

— Нет... не сделаешь...— упрямо говорит она, поднимаясь. В глазах ее вспыхивает непокорный огонек. Вплотную придвинувшись к Вилли Джо, она медленно объясняет:— Бить женщин — вот это в твоем стиле. Женщин и детей. Но спустить курок — на это ты не годишься. А вот бить женщин и детей — это да. Я это узнала, как только впервые почувствовала запах твоего лосьона для волос.

— Сейчас мы это проверим,— шипит Вилли Джо сквозь сжатые зубы.

Эмма поворачивается к нему спиной.

— Что ж, стреляй!

Он приставляет ей пистолет к затылку. Эмма напрягается, не в силах сдержать дрожь. Проходит несколько томительных секунд.

Вилли Джо опускает руку:

— Черт с тобой! — и прячет револьвер в кобуру.

Эмма осторожно приближается к нему.

— Ну, сладенький,— говорит она, опасливо поглаживая его по руке,— успокойся, папочка... Что ж делать — этот Лорд Байрон — псих, требует свободы. А знаешь, что он сказал? Говорит — бери дом, бери «кадиллак», но ведь на жизнь нужны деньги, сладенький... А у тебя есть деньги? Или, может быть, у меня есть деньги?

— Старик Хеджпат сказал, что он дает мне время до...— перебивает ее Вилли Джо.

— Сладенький, я тебя спрашиваю,— ластится к нему Эмма,— у кого деньги?

— Деньги у этого мерзавца Л. Б., что я спорю, что ли? — взрывается Вилли Джо и с силой ударяет себя кулаком в грудь.—

Но я служу в полиции, мне нужна эта работа, а ты меня продаешь!

Эмма, пряча торжествующую усмешку, отворачивается и отходит прочь. Вилли Джо плетется за ней.

— Если ты не отменишь это дело, обо мне узнают! Что тогда со мной будет?

— Ну,— говорит Эмма с притворной озабоченностью,— я вижу, тебе объяснять больше ничего не надо, ты все понял...

— Ах, ты так?

Вилли Джо резко дергает ее за руку, и Эмма валится на колени. Схватив телефонную трубку, он сует ее Эмме под нос.

— А ну, звони своему проклятому адвокату! — приказывает он.— Звони Сирсу Бантингу и скажи, что ты передумала!

Эмма строптиво встряхивает шапкой волос:

— Плохо же ты знаешь Эмму!

Она медленно поднимается и откидывается на софу, насмешливо поглядывая на Вилли Джо. Его внезапно охватывает отчаяние. Тяжело дыша, он кладет трубку на рычаг. Весь в поту, с волосами, прилипшими ко лбу, он бормочет:

— Значит, не позвонишь? Тогда все пропало. Все пропало, пошло к черту, выхода нет. Ты нарочно так делаешь, да?

Эмма потягивается и небрежно бросает:

— А почему бы тебе не поговорить с Л. Б.? Может, он послушается?

— А если нет?

Эмма задумчиво тянет, уже с откровенной издевкой:

— Вот и я о том же думаю — а что если старина Л. Б. не станет слушаться?

— Ты же говорила: пускай он со мной разведется. Ты говорила, что тебе наплевать!

— А я передумала.

— Передумала? Отчего, черт возьми?

Эмма усмехается и поднимается на ноги.

— Милый папочка,— с вызовом говорит она, поглаживая себя по животу,— ты не заметил, что я изменилась? Разве не видно, что я прибавила в весе?

И она хохочет прямо ему в лицо. Вилли Джо вздрагивает.

— Ты врешь!

Но по лицу Эммы он вдруг понимает, что это правда.

— Ну что, дошло? — язвительно спрашивает Эмма.— Спроси у доктора Пентекоста. Во мне живой младенец, вот так-то!

— Ты спала с этим ниггером! — возмущенно кричит Вилли Джо.

Эмма, усмехаясь, подходит к нему вплотную.

— Ну, нет... Это твой ребенок, папочка, только твой. И знаешь, он, может быть, будет белый, как ты.

— Все равно будет ниггер,— угрюмо бросает Вилли Джо.

Эмма сверкает огромными глазами.

— Пускай так. Но я никому не дам ограбить моего ребенка. И не допущу, чтобы он появился на свет без гроша за душой.

Вилли Джо вздыхает в изнеможении и решает изменить тактику. Он нежно берет Эмму за плечи и привлекает к себе.

— Эмма, послушай, бэби. У меня есть знакомый, он почти что доктор. Ты ничего не почувствуешь. Если я сейчас позвоню, он через час приедет. Тогда ты сможешь согласиться на развод. Замечательный парень, все равно что самый лучший врач. Если бы я заболел, я бы только его пригласил.

Эмма отскакивает от него, как ужаленная.

— Нет, теперь ты послушай! — кричит она, осклабившись, точно зверек.— Всю мою жизнь у меня никого не было. И наконец появится кто-то, кто будет меня любить... уважать меня будет! Нет, я тебе его не отдам! Никому не отдам!

Вилли Джо продолжает бубнить по инерции:

— Если я сейчас позвоню Оскару, он сразу приедет. Ты ничего не почувствуешь...

Эмма в бешенстве меряет его взглядом.

— Ах ты, тупой сукин сын!

Вилли Джо с силой бьет ее по лицу. Эмма валится на пол. Вилли Джо хватает ее за горло, прижимает к полу и начинает осыпать ударами. Эмма визжит, корчась от боли. Вилли Джо с ожесточением работает кулаками, не обращая внимания на ее вопли. Наконец он встает, пошатываясь, и откидывает волосы

с потного лба. Эмма цепляется за его ногу, но Вилли Джо отрывает ее пальцы, надевает фуражку и выходит из спальни, не оглянувшись.

Наступает тишина, которую нарушают лишь рыдания Эммы.

Возле дома Джонса Вилли Джо поджидает полицейская машина. Вилли Джо со вздохом откидывается на сиденье и хлопает дверцей. Бампас искоса поглядывает на него с выжидательной ухмылкой, но Вилли Джо молчит.

— Что так скоро? — осведомляется Бампас.— Не на уровне в этот раз, а?

— Заткнись,— обрывает его Вилли Джо.

В кафе Мамы Лаворн, как всегда, шумно и оживленно. Танцуют пары. В стороне, за перегородкой, сидит за отдельным столиком Л. Б. Джонс. Мама Лаворн, в пестром шелковом платье, подходит к нему в сопровождении Сонни. Сонни ставит на стол бутылку и две рюмки, разливает вино и уходит за стойку бара. Мама подсаживается к Джонсу.

— Ничего, если мы выпьем немножко, пока будем решать это дело?

— Конечно,— улыбается Джонс.

— Ну,— торжественно говорит Мама,— теперь, мистер Джонс, расскажите мне про мои похороны.

Джонс деловито надевает очки и достает записную книжку.

— Из четырех похоронных церемоний самая недорогая — это «Упокоение во Христе»,— сообщает он.

— Но я хочу самую лучшую, мистер Джонс,— возражает Мама.

— Что же, у нас есть один вид похорон, которым еще никто не пользовался, никогда не пользовался,— «Ангельский хор». Он слишком дорог, мы приберегаем его просто для того, чтобы показать клиентам наши возможности.

— Расскажите мне о нем, мистер Джонс,— нетерпеливо требует Мама.

— Во-первых,— начинает Джонс,— могилу роют не в шесть футов глубиной, а в двенадцать.

— Двенадцать! Господи помилуй! Уж если уходить в землю, так поглубже. И сколько это стоит?

— Затем,— продолжает Джонс,— из Мемфиса приглашаем певцов, группу «Путники слова божьего».

— Так, так,— довольно кивает Мама.

— В «Ангельском хоре» все задумано так, чтобы служба была как можно торжественнее и красивее.

— Сколько стоит? — повторяет Мама Лаворн.

— Три тысячи долларов, Мама,— говорит Джонс.

— Согласна,— гордо объявляет Мама,— согласна на ваш «Ангельский хор».

— А платье какого цвета? — Джонс делает пометки в книжке.

— Золотое, блестящее. У меня есть.

Мама Лаворн торжествующе улыбается и встает. Взгляд ее падает на юную Джелли, которая примостилась возле бара.

— Джелли,— подзывает ее старуха,— потанцуй для мистера Джонса. Покажи ему, как ты хорошо танцуешь. Джелли замечательно танцует, мистер Джонс!

И Мама в полном восторге удаляется, в последний раз благодарно кивнув Джонсу. Джелли сползает с табуретки, подходит к столику Джонса и, весело улыбаясь, начинает пританцовывать под музыку. Джонс задумчиво смотрит на оживленное хорошенькое личико, но помимо его воли у него перед глазами возникает другое лицо — лицо Эммы.

Полицейская машина медленно движется по темным улицам. Внезапно радиопередатчик начинает потрескивать, и из него доносится голос мистера Айка:

— Стэнли!

Бампас берет микрофон.

— Давайте, что там?

— Да вот насчет этого ниггера, которого ты арестовал днем. Этот, с синими деснами, Арчи Парсонс.

— Ну и что? — лениво спрашивает Бампас.— Арчи недоволен удобствами?

— Его жена хочет поговорить с теми, кто его забрал, — сообщает мистер Айк.— Ждет

на углу Платановой и Шестнадцатой улиц.

— Скажите, пожалуйста,— иронически отзывается Бампас.— Ладно, мы ей утрем слезки.— И он бросает на Вилли Джо многозначительный взгляд.

На пустынном углу под одиноким фонарем, возле мусорных баков застыла женская фигурка в светлом платье. Полицейская машина резко тормозит возле нее. Вилли Джо опускает стекло и оглядывает женщину с ног до головы. Это совсем молодая, хорошенькая, коротко стриженная негритянка. У нее огромные испуганные глаза. Она нерешительно подходит к машине.

— Ты Эрлин Парсонс? — спрашивает Вилли Джо.

— Да, сэр,— робко отвечает Эрлин.

— Ну,— цедит Вилли Джо,—ты хочешь вызволить Арчи из тюрьмы, Эрлин?

Эрлин прикусывает губу.

— Арчи никогда раньше не попадал в беду,— говорит она дрожащим голосом.— Он получил место на дубильной фабрике, ему нужна работа. А если он не явится, его выгонят.

Вилли Джо неподвижно смотрит на нее оценивающим взглядом. Эрлин явно растеряна, но продолжает:

— Потому что с работой сейчас трудно. И я позвонила в полицию, а там сказали, что вы... что вы поможете... объясните мне, как его освободить.

— Так, так,— кивает Вилли Джо и оборачивается к Бампасу.

— Ты что, шутишь? — удивленно смотрит на него тот.— Так сразу?

Вилли Джо снова высовывается из машины.

— Ну, садись сзади, Эмма... то есть, Эрлин,— говорит он, распахивая дверцу.

Эрлин отступает на шаг.

— А как там... как там Арчи?

— О'кэй, все будет в порядке, ты только сядь в машину,— повторяет Вилли Джо.

Эрлин колеблется.

— Да ну, давай, ты же хочешь, чтобы он вышел из тюрьмы?

Эрлин нерешительно забирается на заднее сиденье. Бампас трогается с места. Машина катит по темным пустынным улочкам негритянского района.

— Куда вы меня везете? К Арчи? — не выдерживает Эрлин. Ее пугают молчание, темнота, холодные глаза Бампаса, которые она видит в зеркальце.

Вилли Джо оборачивается и кладет локоть на спинку сиденья.

— Видишь ли, Эрлин,— начинает он,— ты должна кое-что понять, если хочешь вызволить своего парня из тюрьмы. Верно, мистер Бампас?

Бампас кивает с нарочитой серьезностью.

— Выходит, что ты меня просишь вмешаться в закон, а ведь закон требует, чтобы все делалось по порядку, иначе это уже не закон, понимаешь? Мы забрали парня за то, что он пьянствовал...

— Он не пьет! — дрожащим голосом прерывает его Эрлин.— Арчи никогда не пил!

— Ну, или что там было... ругался, оскорбил полицейского... Может, ты собираешься отрицать показания полицейского, находящегося при исполнении служебных обязанностей?

— Нет, нет! — пугается Эрлин.

— Не нравится мне это, мистер Уорт,— вступает Бампас, угрожающе покачивая головой.— Она хочет, чтобы мы нарушили закон. Я за то, чтобы отвезти ее в участок и записать ей привод.

Эрлин в страхе молчит. Вилли Джо снимает фуражку и выкладывает револьвер из кобуры.

— Да ну, не придирайтесь к девушке, мистер Стэнли,— добродушно говорит он.

Машина выезжает на окраину. Бампас еще не сыграл свою роль до конца.

— А я-то поехал за город,— возмущенно заявляет он,— только чтобы помочь ей вызволить ее парня. Но она, видно, этого не хочет. Нет, мистер Уорт, заберем-ка лучше ее в полицию.

— Дайте мне еще разок с ней потолковать, мистер Бампас,— притворно убеждает его Вилли Джо. Он переваливается через спинку и оказывается рядом с Эрлин. Бампас поправляет зеркальце, чтобы лучше видеть происходящее на заднем сиденье.

— Ну, как, не надумала? — подталкивает девушку плечом Вилли Джо.

— Нет, сэр,— шепчет она срывающимся голосом.

Вилли Джо легонько хлопает Бампаса по спине. По этому знакомому сигналу тот съезжает с дороги и останавливает машину. Вилли Джо обнимает Эрлин за плечи и развязывает шарфик у нее на шее. Эрлин, сжавшись в комок, пытается отодвинуться от него.

— Конечно, я многим рискую,— говорит Вилли Джо, расстегивая платье девушки,— но раз ты говоришь, что ему надо в понедельник на работу...

Глаза Эрлин наполняются слезами. Втискиваясь в угол, она шепчет:

— Пожалуйста, сэр...

Бампас, выпучив глаза, жадно смотрит в зеркальце, боясь упустить малейшую подробность.

— А твой парень молодец,— бормочет Вилли Джо, продолжая раздевать девушку,— столько этих черномазых подонков отлынивают от работы, просто воруют у босса денежки... Да не бойся, ничего с тобой не будет...

Эрлин молча трясется от рыданий.

— Ну, ну,— успокаивающе продолжает бормотать Вилли Джо, деловито стягивая с нее платье,— что тебе, в первый раз?

И он вплотную придвигается к девушке.

В кафе у Мамы Лаворн по-прежнему шумно и оживленно. Л. Б. Джонс сидит за тем же столиком, негромко разговаривая со своим помощником Бенни. Мама подходит к нему и снова садится напротив.

— Мистер Джонс,— спрашивает она без околичностей,— этот полисмен, Вилли Джо,— он вас не пугает?

Джонс вздрагивает:

— А разве вы что-нибудь такое слышали?

Мама кивает в сторону Бенни:

— Говорят, Эмма взяла себе адвоката. Значит, как сказал Бенни, что когда мы во вторник будем выступать свидетелями, нам придется назвать имя Вилли Джо Уорта.

— Вы можете отказаться выступать в суде,— мягко говорит Джонс.— Я не буду на вас в обиде.

Но Мама качает головой:

— Мы с Бенни решили, что все равно будем свидетелями. Конечно, если вы на это пойдете.

Джонс задумчиво опускает глаза.

— Вы решились, мистер Джонс? — настойчиво подается к нему Мама.

— Несколько лет назад,— медленно говорит Джонс,— на главной улице нашего города появился пикетчик. Черный человек в одиночку ходил с плакатом перед скобяной лавкой Прайса Беркхолтера. Собралась толпа. Она хотела посмотреть, что будет делать Прайс Беркхолтер.

— Да, да,— кивает Мама.

— Я видел,— продолжает Джонс,— как вышел Беркхолтер, с ружьем в руке, и я слышал, как он сказал: «А ну, ниггер, убирайся отсюда, иначе продырявлю твою черную шкуру». Пикетчик бросил плакат и побежал...

Джонс умолкает на мгновение и сосредоточенно хмурится. Мама и Бенни не сводят с него глаз.

— Я потом спрашивал себя,— тихо говорит Джонс,— а что если бы он не побежал? У меня стоит все это перед глазами. Так и слышу, как толпа вопит: «Беги, ниггер, беги!» — и хохочет. А что если бы он не побежал?

— Был бы покойником, мистер Джонс,— убежденно отвечает Мама.

— Так ли это? — тихо произносит Джонс, словно обращаясь не к ней, а к собственным раздумьям.— Хотел бы я это знать точно...

Полицейская машина тормозит на том же углу возле одинокого фонаря. Вилли Джо поворачивается к Бампасу.

— Ну, мистер Бампас,— хладнокровно заявляет он,— по-моему, теперь Эрлин понимает, что такое закон. По-моему, можно ее отпустить.

— О'кэй,— отвечает Бампас, зевая во весь рот.

Эрлин скорчилась на заднем сиденье. На лице у нее непросохшие слезы.

— Конечно,— продолжает разглагольствовать Вилли Джо,— в подобных случаях закон может только временно отсрочить дело. Против Арчи такое серьезное обвинение, что навсегда его не снимешь. Поняла?

Он угрожающе оборачивается к Эрлин. Она кивает, не подымая глаз.

— Ну, ладно,— решает Вилли Джо,— можешь выйти.

Он распахивает дверцу. Эрлин неловко вылезает. Платье на ней застегнуто не на ту пуговицу и все перекошено. Вилли Джо перегибается через спинку и достает сзади ее туфлю. Эрлин нерешительно тянется за туфлей, но Вилли Джо отдергивает руку. Эрлин покорно ждет. Наконец Вилли Джо отдает туфлю, и машина бесшумно трогается с места.

Эрлин, придерживаясь за фонарный столб, медленно надевает туфлю. Она уже не плачет, но двигается словно во сне. Ничего не замечая вокруг себя, она, пошатываясь, скрывается за углом.

В кафе у Мамы Лаворн продолжается разговор.

— Мы с Бенни считаем, что вам нужна охрана, мистер Джонс,— решительно заявляет Мама.— Цветные не могут в одиночку идти против белых. Особенно против таких, как этот полицейский Вилли Джо. Мы с Бенни хотим познакомить вас с одним человеком. Пойдемте, мистер Джонс.

И она направляется к двери в заднюю комнату.

Час спустя перед домом Джонса из машины вылезают трое: Джонс, Бенни и Сонни-бой. Кругом темно и тихо. Джонс пропускает гостей в дом.

Из-под двери Эмминой спальни пробивается свет. Джонс замедляет шаги и говорит вслед Бенни, который ведет Сонни на второй этаж:

— Помести Сонни в комнате рядом с моей.

Открыв дверь в спальню жены, он останавливается на пороге и обводит глазами комнату.

Опрокинутый стол, перевернутая сушилка для волос. Эмма, одетая, лежит на кровати. У нее рассечен лоб, все лицо в синяках и ссадинах. При виде Джонса она отворачивается.

Джонс молча идет в ванную и возвращается с мокрым полотенцем. Присев возле Эммы, он берет ее за плечи и мягко, но настойчиво поворачивает к себе. Эмма, сжав зубы, вздрагивает, когда Джонс начинает осторожно стирать засохшую кровь ей со лба. Взмахнув длинными ресницами, она встречает грустный и сочувственный взгляд мужа.

Джонс нежно гладит ее по руке и встает. У Эммы дрожат губы.

— Если ты будешь с ним встречаться, Эмма, в конце концов он тебя убьет,— спокойно и печально говорит Джонс.

Эмма молчит.

Только когда за Джонсом закрывается дверь, Эмма зарывается в подушку и дает волю слезам.

Ясное солнечное утро. Полицейская машина огибает цветник перед домом Хеджпата и останавливается у подъезда. Из нее вылезает Вилли Джо.

Сквозь полуоткрытую массивную дверь столовой он видит Омана в черном шелковом халате, восседающего за завтраком рядом со Стивом. Вилли Джо нерешительно топчется в передней, но Оман замечает его.

— Входи, Вилли Джо!

Сдернув фуражку, Вилли Джо несмело входит в столовую. Это просторная светло-серая комната, на стенах бронзовые канделябры.

— Мистер Оман,— бормочет Вилли Джо, косясь на Стива.

— Здесь все свои. Что тебе? — подбадривает его Оман, поднося к губам хрустальный бокал с водой.

— Ну... я поговорил с ней, но она не хочет пойти мне навстречу,— выпаливает Вилли Джо.

— Ты о чем? — поднимает брови Оман.

— Понимаете...— бормочет Вилли Джо,— Эмма не такая, как все ниггеры. Эмма...

— Погоди,— с досадой прерывает его Оман.— Во-первых, я не желаю об этом слышать. Во-вторых, я хочу знать только одно: улажено дело или нет? Ну?

Вилли Джо огорошен.

— Не совсем...— переминается он с ноги на ногу.— Пока что нет.

— Но ты все уладишь? Ты можешь это сделать, верно? — окидывает его Оман строгим взглядом.

Вилли Джо тяжело вздыхает:

— Да... Да, сэр...

— Ну вот, это я и хотел услышать,— тихо, но грозно продолжает Оман.— Потому что, как я тебе уже говорил, если дело не будет улажено...

— Понимаю, мистер Оман,— испуганно перебивает его Вилли Джо.— Не беспокойтесь. Я обо всем позабочусь.

— Вот и хорошо,— спокойно заключает Оман.

Вилли Джо, вконец расстроенный, направляется к выходу.

— Послушай,— окликает его Оман,— как там жена и ребятишки?

— Прекрасно, мистер Оман.

— Отлично. И вообще все в порядке?

— Да, сэр,— откликается Вилли Джо.

— Вот пусть все так и остается,— напутствует его Оман.

Когда Вилли Джо исчезает за дверью, Оман оборачивается к Стиву:

— Жена и детишки, служба в полиции, а он не может удержаться, чтобы не лезть под юбку к Эмме Джонс,— презрительно бросает он. Стив молчит словно каменный.

— Вчера у нас с Вилли Джо был небольшой мужской разговор,— осторожно поясняет Оман.

— Понятно,— выдавливает из себя Стив.

— Почему бы ему и не поговорить с женой Л. Б.? — невинно продолжает Оман.— Ведь он с ней спит.

— Поговорить? — Стив смотрит ему прямо в глаза.— Ты хочешь сказать, запугать ее?

Оман вздыхает.

— Стив, я взялся за это дело по твоему настоянию. Теперь я сам его поведу. К половине одиннадцатого утра во вторник Джонс будет свободен, как птица. Будет освобожден.

Стив упрямо молчит. Нарастающее напряжение снимается появлением Неллы. Свежая, сияющая, она впархивает в столовую и целует Омана в щеку:

— Доброе утро!

Генри, в белоснежном пиджаке, наливает кофе.

— Я не помешала? — осведомляется Нелла, усаживаясь.

— Нет, нет,— отвечает Оман,— мы здесь обсуждаем дело о разводе Лорда Байрона Джонса, гробовщика.

— Мастер он на красивые похороны, этот Джонс,— глубокомысленно замечает Генри из-за спины Омана.

— Вы позволите мне взять слово, господин председатель? — оборачивается к нему Оман.

— Сэр? — не понимает Генри.

— Вы не против, если я буду говорить?

Генри слышит в строгом голосе хозяина добродушные нотки. Он старый слуга, и ему многое позволено.

— Что же, говорите,— невозмутимо откликается он.— Если уж мисс Нелла и Стив могут это выдержать, то я и подавно.

Стив улыбается. Генри невозмутимо выходит из комнаты.

— О господи,— хохочет Оман,— не знаю, почему я его терплю!

Генри просовывает голову в дверь:

— Потому что никто, кроме меня, не согласится терпеть вас — вот почему!

— И я его понимаю,— говорит Стив, подымаясь.— Сам с трудом все это выношу.

Он произносит эти слова легко, словно в шутку, но Оману становится не по себе.

— Извините,— Стив быстро целует Неллу в щеку и решительно выходит. Оман провожает его задумчивым взглядом.

Нелла подпирает ладонями щеки и вдруг как ни в чем не бывало выпаливает:

— Расскажи мне про Кэсси.

Этого Оман уж никак не ожидал. Нелла смотрит на него с лукавой улыбкой, наслаждаясь его растерянностью.

— Кэсси? — бормочет Оман.

— Да, что с ней потом стало? — допытывается Нелла.

— Господи,— качает головой Оман,— ведь Стив обещал!

— И он взял с меня слово никому не рассказывать,— простодушно признается Нелла,— но вот...

Оман, не в силах сопротивляться, смотрит на нее, нежно улыбаясь. Нелла вскакивает и обнимает его.

— Так что с ней стало? Она была хорошенькая?

Оман окончательно сдается. Нелла торжествующе усаживается на место.

— Таких хорошеньких черномазых девчонок я в жизни больше не встречал,— мечтательно посмеиваясь, говорит Оман.— Потом я ее никогда не видел.

Нелла сочувственно вздыхает:

— Из-за нее ты потерял мисс Мэри... Все-таки она сделала большую ошибку, отказав тебе.

Оман с любовью смотрит на ее открытое ясное личико.

— Только сейчас, глядя на тебя,— медленно произносит он, — я понимаю, что я потерял в жизни.

Нелла отвечает ему доверчивой улыбкой.

— Когда долго живешь без любви, — задумчиво продолжает Оман,— внутри у тебя что-то меняется. И только прикосновение красоты — такой, какую ты внесла в этот дом,— может что-то вернуть. Вы со Стивом для меня дороже всего. Вы для меня больше, чем мои родные дети. Я хочу, чтобы ты это знала.

Нелла опускает глаза и тихо говорит:

— Оман, сделай так, чтобы Стиву не пришлось перестать тебя уважать.

— Чего же хочет от меня Стив? Чего он от меня ждет?

Девушка серьезно смотрит ему в глаза:

— Чтобы ты относился к Л. Б. Джонсу как к белому.

Оман с невеселым смехом откидывается на стуле:

— Прямо не знаю иногда, слушая вас, смеяться мне или плакать. Может, это у меня от возраста?

И покачав головой, он вдруг испускает мощный вопль:

— Ге-енри-и!!

— Сэр? — возникает за его спиной Генри.

— А ну, вылей это в помойку,— приказывает Оман, кивая на свою чашку.— И принеси погорячее, проклятый старый колдун. Сам небось не пьешь остывшего кофе?

— Нет, сэр,— ворчит Генри, забирая чашку,— я пью свой кофе вовремя, пока он не остыл, потому что я всегда слежу за тем, что делаю.

И он величественно удаляется, сопровождаемый смехом хозяина.

На кухне у Л. Б. Джонса тоже завтракают. Лорд Байрон, Сонни-бой и Бенни пьют кофе в напряженном молчании.

Внезапно с улицы слышится гул мотора и скрип тормозов. Джонс выглядывает в окно.

— Полиция,— говорит он.

Сонни достает револьвер из своей сигарной коробки.

— Прячьтесь,— командует Джонс.

Бенни быстро скрывается за дверью кладовки. Сонни становится в кухонную нишу, и Джонс задергивает за ним занавеску.

В кухню входит Вилли Джо и, не снимая фуражки, останавливается на пороге.

— Ты один? — бросает он вместо приветствия.

— Да.

Внезапно взгляд Джонса падает на стол, где мирно дымятся три чашки кофе. Но Вилли Джо не до того. Он слишком озабочен и ничего не замечает. Предстоящая беседа — его последний шанс.

— Я не буду ходить вокруг да около,— заявляет он.— Конечно, если ты не против.

Джонс молчит, Вилли Джо принимает это за знак согласия.

— Не хотел бы я, чтобы из-за меня получились большие неприятности,— продолжает он, делая несколько шагов вперед, и испытующе взглядывает на Джонса.

Тот кивает, не поднимая глаз.

— Я люблю договариваться по-хорошему. Пробовал договориться с твоей женой. Уж не буду говорить, сколько раз я делал вашим людям одолжения. Тому поможешь, другому... Это понятно?

— Я слушаю, мистер Уорт,— отвечает Джонс с непроницаемым лицом.

Он прислоняется к раковине и застывает, вцепившись в ее бортик. Вилли Джо произносит свою сбивчивую речь, нервно расхаживая вокруг стола.

— Такой уж у меня характер,— объясняет он,— ко всем отношусь хорошо. Будь ты черный или белый. Спроси кого хочешь, любой подтвердит.

Он проводит ладонью по вспотевшему лбу.

— Теперь возьмем адвокатов — им-то что? Просто еще одно дело... Какая им разница? А со мной по-другому: я назначен исполнять закон в Сомертоне, штат Теннесси. Если у людей сложится обо мне неверное мнение, я вылечу с работы в два счета. Понятно я говорю?

— Кажется, да,— глухо отзывается Джонс, глядя прямо перед собой.

— Ну и хорошо,— облегченно переводит дух Вилли Джо.— Потому что я вовсе не хочу, чтобы люди, не подумавши, затевали что-то такое, отчего им же потом будет хуже. По-моему, кто бы это ни был, белый или черный, а все-таки надо человека вовремя предупредить.

Джонс молчит как каменный. Раздосадованный несговорчивостью собеседника, Вилли Джо отворачивается и с размаху бьет ладонью по стене. Потом, резко обернувшись, подступает к Джонсу вплотную.

— Возьмем такой случай,— многозначительно говорит он,— скажем, одного цветного жена стала водить за нос, ну, и ему это надоело... а другой человек... скажем, белый... решил покончить дело миром. Если его, допустим, прямо попросят, по-хорошему, он согласится с ней больше не встречаться. Разве так нельзя будет все уладить? Тогда этому цветному остается только сказать своему адвокату, что он решил не разводиться — передумал, ясно? Черт побери, Джонс, тогда все смогут спать спокойно и забыть про это проклятое дело — так или не так?

Джонс молчит, сжав зубы. Из-за окна доносится гудок машины. Вилли Джо вздрагивает:

— Чего ему так не терпится? За пять минут зад себе отсидел, что ли? — Он резко отбегает к окну и орет: — Заткнись, Стэнли! Иду!

От его движения занавеска ниши всколыхнулась, на миг приоткрыв смуглую руку Сонни с револьвером. Ничего не заметив, Вилли Джо возвращается и прислоняется к косяку ниши.

— Мистеру Бампасу на все наплевать, кроме его чертовой фермы,— ворчит он, все еще оглядываясь на окно.— Только займешься делом, а он уже жмет на свой проклятый гудок.

Бампас снова настойчиво сигналит несколько раз подряд.

— Чтоб он сгорел! Чтоб у него полные ботинки пота натекли! — дает волю раздражению Вилли Джо.

Отведя душу на Бампасе, он снова оборачивается к Джонсу.

— Значит, договариваемся так. Если завтра, в понедельник, к шести вечера я получу весточку, это еще не поздно. Если к этому времени я получу сообщение от мистера Омана Хеджпата, тогда все будет в порядке. Пусть просто позвонит или пришлет записку завтра к шести вечера, что все отменяется. Только не откладывается, а отменяется совсем — понятно? Тогда все о'кэй.

Джонс по-прежнему не произносит ни слова.

— И чтобы никаких недоразумений, Джонс,— угрожающе заключает Вилли Джо.

Джонс снова не удостаивает его ответом. Вилли Джо теряет самообладание.

— Да ты понимаешь меня, черт побери? Понимаешь, о чем я тебе тут толкую?— срывается он на крик, но Джонс по-прежнему стоит не шелохнувшись.

— Ну, ладно,— устало говорит Вилли Джо,— не жалуйся потом, что тебя не предупреждали.

И круто повернувшись на каблуках, он выходит из кухни.

Джонс продолжает неподвижно стоять на месте. Из-за занавески появляется Сонни-бой с револьвером в руке, из кладовки — Бенни. Джонс с видимым усилием берет себя в руки.

— Мы опаздываем,— говорит он, взглянув на карманные часы.— Пойду возьму пиджак.

— Может быть, мне поехать с вами? — спрашивает Сонни.

— Не надо,— отвечает Джонс, выходя. Сонни-бой бросает на Бенни многозначительный взгляд:

— Бенни, он весь день проведет у себя на ферме.

— Бампас? — понимающие откликается Бенни.

На небольшом лугу, окаймленном рощей, гудит трактор. Без устали стрекочет прицепленная к нему сенокосилка, мерно взмахивая огромными стальными ножами и оставляя за собой спрессованные брикеты сена. Трактором управляет Бампас. Глаза его защищены от солнца старой фермерской шляпенкой. Он целиком погружен в работу.

Между стволами рощи короткими перебежками, пригнувшись, пробирается к лугу Сонни-бой. Рев трактора заглушает хруст веток у него под ногами. Выждав мгновение, когда Бампас отворачивается, Сонни рывком перебегает на опушку рощи и падает за поваленным деревом.

Сквозь кусты ему хорошо виден приближающийся трактор. Не спуская с него глаз, Сонни достает из своей коробки револьвер и быстро заряжает его.

Трактор останавливается. Бампас неторопливо достает из кармана сигареты и закуривает. Сонни отделяет от него не больше тридцати метров. Он поднимает револьвер и взводит курок.

Черный зрачок револьвера нацелен прямо в лоб Бампасу, который безмятежно щурится от солнца. Но Сонни почему-то медлит с выстрелом. Напряженно стиснув зубы, он впился взглядом в фигуру на тракторе, но во взгляде этом больше грусти, чем ненависти.

Бампас трогается с места. Трактор проползает метра три и начинает забирать в сторону. Удобный момент упущен. Сонни опускает руку, мгновение смотрит на револьвер и решительно прячет его обратно в коробку.

Трактор уползает вдаль по лугу. И вдруг, обессиленно откинувшись на поваленный ствол, Сонни начинает сотрясаться от беззвучного хохота.

Этот хохот не оставляет его в покое и полчаса спустя, в кафе Мамы Лаворн. Здесь, как всегда днем, полутемно, окна прикрыты ставнями. Сонни сидит, уронив руки на стойку, и по пустому кафе разносится его негромкий смех. Мама, в домашнем ситцевом платьице, ставит перед ним стакан молока.

— Видишь, как у тебя хорошо на душе? — довольно приговаривает она.— Что тебе говорила Мама?

— Вот так он был, прямо передо мной,— вздрагивая от нервного смеха, рассказывает Сонни,— этот красавчик, который избил и едва не прикончил тринадцатилетнего мальчишку... Но я уже не мог вспомнить, как мне было тогда больно.

Он поднимает на Маму огромные счастливые глаза:

— И вот на моих руках нет крови, Мама.

Старуха отвечает ему улыбкой:

— Мама же тебе говорила. Когда проходит так много времени, все, что было с нами когда-то, как будто расплывается в тумане...

Сонни хватает ее за руку.

— Мама,— радостно шепчет он,— мне не надо никого убивать!

— Господи,— возводит Мама глаза к небу,— какой счастливый день ты мне послал!

В задней комнатке полицейского участка полутемно. Только через застекленную перегородку пробивается слабый свет. Вилли Джо неподвижно сидит, уставившись на стенные часы. Когда входит Бампас, он резко подымает голову и спрашивает:

— Сегодня ведь понедельник?

— Был с утра,— откликается Бампас.— Ну, поехали?

— Уже седьмой час, а этот черномазый сукин сын так и не позвонил, — угрюмо ворчит Вилли Джо.

Бампас снисходительно усмехается:

— По твоим словам, адвокат Хеджпат так ясно тебе все объяснил, как будто на бу-

мажке написал. Сколько раз тебе повторять? Оман хочет, чтобы ты сам все уладил.

— Но почему Джонс не позвонил? — настаивает Вилли Джо.

— О господи,— раздражается Бампас,— неужели снова объяснять, что тебе надо делать?

— О'кэй, о'кэй! — взвивается Вилли Джо.— Заткнись на минутку и дай человеку подумать!

Он встает и нервно расхаживает по комнате.

В магазине Л. Б. Джонса раздается резкий телефонный звонок. Джонс, который проверяет счета за письменным столом при свете настольной лампы, снимает трубку:

— Алло?

Но в трубке молчание. Секунду помедлив, Джонс кладет ее на рычаг. Вздохнув, он снимает очки и проводит рукой по усталым глазам. Потом выключает свет и выходит в другую комнату. Здесь полутемно, только поблескивают золоченые ручки гробов. Над дверью висят часы — на них двадцать пять минут девятого.

Второй звонок заставляет Джонса застыть на пороге. Под настойчивый трезвон телефона он возвращается и снова берет трубку.

— Мистер Джонс? — слышит он голос Сонни-боя.

Сонни звонит из кафе. Мама Лаворн с напряженным лицом стоит у него за спиной.

— Они забрали Бенни,— быстро говорит Сонни.

— Что?

— Это Бампас. Они забрали его в тюрьму,— повторяет Сонни.

Мама выхватывает у него трубку.

— Они потребовали семьдесят пять долларов залога,— волнуясь, рассказывает она,— я сказала, что заплачу хоть сейчас. Но они сказали, что он работает у Л. Б., так вот, если Л. Б. не хочет, чтобы Бенни попал за решетку, пусть приедет и выкупит его сам.

— Я сейчас же еду,— слышится в трубке твердый голос Джонса, и телефон умолкает.

Сонни стремительно бежит к выходу.

Эмма лежит на ковре у себя в спальне, листая журнал.

На пороге появляется Джонс.

— Эмма,— глухо говорит он,— я должен ехать.

Эмма окидывает его недоверчивым взглядом и медленно встает.

— Поезжай,— саркастически усмехается она.— Иди против этих здоровенных белых людей. Против Вилли Джо и против Омана Хеджпата. Конечно, поезжай, бэби.

Джонс не трогается с места. Внезапно Эмма понимает, что он действительно решился. Она закуривает сигарету и подходит вплотную к мужу. Он смотрит прямо перед собой, весь натянутый, словно струна.

— Боишься? — спрашивает Эмма.

— Да,— тихо признается Джонс.

В глазах у Эммы вспыхивает упрямый огонек.

— Что ж, я получила свою порцию побоев. Теперь твоя очередь.

Она проводит пальцами по лацкану пиджака мужа, осторожно поправляет ему галстук.

— Эмма...— начинает было Джонс и умолкает. На глазах у него слезы.

— Глупо себя чувствуешь, храбрец? — почти нежно спрашивает Эмма и резко отходит от него. Опершись на притолоку, она неподвижно смотрит, как Джонс медленно поворачивается и скрывается за дверью.

Едва автомобиль Джонса выезжает на улицу, как из переулка показывается поджидавшая его полицейская машина и пристраивается сзади. Джонс видит ее в зеркальце и крепче сжимает руль.

На угол выскакивает запыхавшийся Сонни-бой. Но уже поздно — обе машины скрываются за поворотом.

Джонс прибавляет скорость. Но полицейская машина включает дальний свет, легко обгоняет его и прижимает к тротуару. Джонс вынужден остановиться.

Вилли Джо выскакивает и направляет Джонсу в лицо луч карманного фонаря.

— Вылезай!

Джонс, щурясь от ослепительного света, застыл, вцепившись в руль.

— Я сказал, вылезай! — рычит Вилли Джо, рывком выволакивает Джонса из его автомобиля и толкает на заднее сиденье полицейской машины. Бампас немедленно трогается с места.

— Весь день я ждал,— угрожающе начинает Вилли Джо, — и никто мне так и не позвонил. Ты забыл позвонить мистеру Оману?

— Нет,— глухо отзывается Джонс.

— Будешь ему звонить?

— Нет.

Вилли Джо выхватывает револьвер и притягивает Джонса к себе.

— Нет,— упрямо шепчет Джонс.

— А ну, попробуй-ка выхватить у меня пистолет,— издевательски кричит Вилли Джо и с силой бьет Джонса рукояткой револьвера.

Машина сворачивает на проселочную дорогу. Бампас сидит за рулем неподвижно, как статуя. С заднего сиденья доносятся сдавленные стоны и глухие звуки ударов.

Внезапно Джонс собирается с силами и бьет Вилли Джо под ложечку. Тот, вскрикнув, отлетает в угол. Дрожащей рукой Джонс нащупывает дверную ручку, нажимает ее и на ходу вываливается из автомобиля.

Он скатывается под откос и исчезает в густом кустарнике. Бампас резко тормозит.

— Черт тебя побери,— с досадой оборачивается он к Вилли Джо,— ты что, никогда не слыхал про наручники?

— Откуда я знал, что этот сукин сын выпрыгнет? — огрызается Вилли Джо.

Стоя на обочине, они обшаривают кусты лучами карманных фонарей.

Джонс, пригнувшись, пробирается сквозь заросли. Внезапно они расступаются. Перед ним кладбище автомобилей.

Несколько десятков ободранных, помятых машин нагромождены друг на друга. Ржавые кузова, потрескавшиеся дверцы. Фонарь на покосившемся столбе отбрасывает круг слабого света.

Джонс ныряет в проход между машинами, но задевает ногой колесо. С резким звоном отлетает ржавая втулка. Джонс замирает, скорчившись.

Бампас и Вилли Джо, встрепенувшись, сбегают с дороги. Джонс видит, как они приближаются, освещая себе путь фонарями, и начинают заглядывать под машины. Джонс, не сводя с них глаз, перебегает с места на место. Рукавом он цепляется за боковое зеркальце одной из машин, слышен треск рвущейся материи. Джонс снова застывает как вкопанный.

На краю пустыря стоит старый прицеп без колес — это хибарка сторожа. Внезапно ее дверь распахивается, и оттуда появляется рыжая овчарка. Тревожно потянув воздух, пес рысцой подбегает к Джонсу. Тот смотрит на него в ужасе.

Свет полицейских фонарей прыгает в извилистых проходах между машинами.

Пес отрывисто лает.

— Тихо! — шепчет ему Джонс.— Пошел, Джоли, уходи! — Поглаживая собаку, он осторожно толкает ее прочь.

Вилли Джо в дальнем конце свалки выпрямляется.

— Ни черта не вижу,— заявляет он.

Но Бампас уверенно возражает:

— Он здесь близко. Я его по запаху чую.

Разбуженный шумом, из прицепа, постукивая палкой, выбирается сторож — слепой старик негр.

— Джоли! Джоли! — беспокойно зовет он собаку.

Бампас взбирается на кучу железного лома, над которой свисает массивный крюк подъемного крана.

— Джонс! — кричит он. — Я же знаю, что ты здесь! Зачем ты сам себе делаешь хуже?

Стиснув зубы, Джонс замирает в темном углу.

Собака, привлеченная криком Бампаса, кружит возле него с отрывистым лаем. Смерив ее холодным взглядом, Бампас неторопливо вскидывает револьвер и в упор разряжает его в собаку.

Из темноты выбегает Вилли Джо и в растерянности останавливается, натолкнувшись на застреленного пса.

— Видал, черт побери, как это делается? Прямо в лоб,— хвастливо подмигивает ему Бампас.

— Зачем ты это сделал? — в недоумении спрашивает Вилли Джо.

— Он на меня набросился,— отмахивается Бампас.

— Этот старый пес? Да он только на то и годился, чтобы подать голос, когда появляется клиент! Господи, ты же убил собаку слепого!

Бампас хладнокровно поворачивается к нему спиной и скрывается в темноте.

Джонс тяжело дышит, в изнеможении прислонившись к ржавому кузову. И внезапно в его ушах начинают звучать смех и шум толпы — сперва слабо, еле слышно, потом неумолимо нарастая. И вот уже в этом гуле можно различить выкрики. «Беги, ниггер, беги!» — настойчиво раздается в ушах Джонса. «Беги, ниггер! Смотри, как улепетывает! Беги, беги, ниггер!» Свистки, хохот, топот бегущих ног...

Тогда Джонс стискивает зубы и медленно поднимается во весь рост.

— Я здесь! — глухо восклицает он, делая шаг вперед. Вилли Джо вздрагивает и оборачивается.

Джонс выходит из-за машины. Вилли Джо, оторопев, направляет на него фонарь. Джонс неподвижно стоит в его луче, высоко подняв голову. У него разбит висок, лоб покрыт каплями пота, ворот рубашки распахнут.

Бампас подбегает к Вилли Джо, сжимая в руке револьвер.

— Положи руки на голову,— опасливо говорит Вилли Джо,— и иди сюда.

Едва Джонс приблизился, как Вилли Джо торопливо скручивает ему руки за спиной, а Бампас защелкивает на них наручники.

— Понял наконец, что нет смысла бегать?— довольно бурчит он.

Джонс смотрит мимо него в темноту.

— Я больше не буду бегать... никогда,— тихо произносит он.

Вилли Джо хватает его за отвороты пиджака и притягивает к себе.

— Тебя надо хорошенько обработать, черт побери! — шипит он, весь дрожа.— Надумал прыгать из патрульной машины, когда тебя арестовали! Не позвонил ни мне, ни мистеру Оману, как тебе было велено!

Бампас деловито протягивает ему кусок пластыря.

— Если хочешь его обработать, заклей ему сперва рот,— советует он.

Вилли Джо вздрагивает и отступает в сторону.

— Да заткнись ты, Стэнли Бампас! — раздраженно кричит он.— Я пытаюсь мирно поладить с этим человеком. Ну, в последний раз, будешь ты звонить мистеру Оману?

— Нет,— говорит Джонс.

Тогда Вилли Джо резко бьет его под ложечку — раз, другой, третий. Джонс сгибается пополам от боли.

— В последний раз,— тяжело дыша, Вилли Джо приближает к нему обезумевшее от злобы и страха лицо,— ты откажешься от развода или нет?

— Нет,— с трудом отвечает Джонс.

— Ты знаешь, на что ты меня толкаешь? Понимаешь, черт возьми, на что ты напрашиваешься?! — рычит Вилли Джо в бессильной ярости.

Стэнли надоела нерешительность приятеля.

— Да заклей ты ему рот,—командует он.— Молиться умеешь, Л. Б.? Так лучше помолись!

Джонс поднимает лицо к темному небу.

— Только покоя...— хрипло вырывается у него из груди.

— Что? Что ты сказал? — вздрагивает Вилли Джо.

— Аминь,— еле слышно отзывается Джонс и умолкает.

Бампас отстраняет Вилли Джо и ловким, привычным движением заклеивает Джонсу пластырем рот.

— На колени,— небрежно приказывает он.

Джонс стоит неподвижно. Бампас резко бьет его по ногам, и Джонс падает на колени.

— Давай,— кивает Бампас Вилли Джо и отходит в сторону.

Вилли Джо трясущейся рукой подносит револьвер к затылку Джонса.

— Чувствуешь, что это такое, ниггер? — угрожающе кричит он.— В последний раз, отменишь развод или нет? Да отмени его, черт побери!

В его голосе слышится что-то похожее на мольбу. Бампас настораживается.

— Какого дьявола ты тянешь?

Вилли Джо никак не решается выстрелить.

— В последний раз, ниггер! — истерически вопит он.

В глазах Джонса отчаяние и предсмертная тоска. Но он вскидывает голову и делает отрицательный жест.

— Да ну же! — прикрикивает Бампас на Вилли Джо. И тогда раздается выстрел.

Тело Джонса медленно валится вперед. Вилли Джо смотрит на него, словно не веря своим глазам, забыв опустить трясущуюся руку с револьвером.

Бампас опускается на колени рядом с трупом и деловито достает нож. Вилли Джо в ужасе пятится, бормоча:

— Он м-мертвый, Стэнли? Разве он не мертвый?

Бампас вспарывает на трупе одежду и умело, как мясник, резкими взмахами кромсает тело.

— Какого черта, что ты делаешь?— кричит Вилли Джо. При виде изуродованного трупа он отшатывается и скрывается за машиной, весь сотрясаясь от приступов тошноты.

Бампас, не обращая на него внимания, выдергивает шнурки из ботинок Джонса. Волоча за собой убитого, как мешок, он направляется к крюку подъемника.

Слепой сторож, постукивая палкой, бродит между машинами в поисках собаки.

— Джоли! Джоли! Где ты, песик? — разносятся по кладбищу его тоскливые выкрики.

Бампас с усилием поднимает труп и вешает его за ворот пиджака на огромный ржавый крюк. Вилли Джо, шатаясь, появляется из-за машины. Бампас аккуратно отдирает пластырь с лица покойника, снимает с него наручники.

— Вот так,— довольный, оборачивается он к Вилли Джо.— Теперь ясно, что это один ниггер отомстил другому. Все сделано по правилам, как полагается у ниггеров, ясней некуда.

Труп мерно раскачивается на крюке. Под покосившимся фонарным столбом валяется тело рыжего пса.

Бампас входит в полицейский участок первым и твердым шагом направляется к столу. Вилли Джо задерживается у бака с водой и жадно пьет.

— Где это вы шлялись? — встречает их мистер Айк.

Вилли Джо, не отвечая, бредет за перегородку. Мистер Айк провожает его удивленным взглядом.

— Тут пришлось одного ниггера убить,— докладывает Бампас.

— Вообще ниггера или какого-нибудь особенного? — хладнокровно осведомляется мистер Айк.— Может, мне сообщить шефу?

— Тебе что, спокойная жизнь надоела? — бросает Бампас.

Мистер Айк, однако, хмурится:

— Убить ниггера... это все-таки не пустяк. Надо бы позвонить шефу.

— Ты знаешь этого гробовщика? Так вот его, — роняет Бампас и достает ручку, готовясь писать рапорт.

Мистер Айк растерянно присвистывает:

— Лорд Байрон Джонс? Вы его убили? До смерти?

Бампас успокаивающе машет рукой.

— Все выглядит, как надо. Как будто это сделал из мести другой ниггер. Я его кастрировал и вынул шнурки у него из ботинок.

Мистера Айка передергивает, а Бампас спокойно продолжает:

— Только без шума. Найдем виновников, и все будет о'кей.

Мистер Айк обескураженно качает головой:

— Он же был богатый, этот черномазый. Знаешь, он мне даже вроде нравился. Я ему зла не желал. Вот так с ними всегда... Знал бы он свое место, был бы и сейчас живой и богатый...

— Я бы чего-нибудь выпил,— раздается у него за спиной. Вилли Джо вышел из-за пере-

городки и обессиленно облокачивается о стол. Мистер Айк достает из шкафа бутылку и протягивает ему. Вилли Джо жадно глотает виски.

Спрятав лицо в ладони, он хрипло говорит:

— Я понимаю — убить ниггера, но зачем ты его изуродовал? А если бы с тобой такое сделали?

Бампас поднимает на него глаза с презрительной ухмылкой, не затрудняя себя объяснениями.

На кладбище машин собралась толпа негров. Все стоят молча и неподвижно, не сводя глаз с тела Лорда Байрона, которое все еще покачивается на крюке. Из темноты выходят Сонни-бой и Мама Лаворн.

Сонни бережно снимает тело с крюка и держит его на руках, словно спящего ребенка. Люди из толпы следят за каждым его движением. На глазах у женщин слезы.

Мама осторожно накрывает тело своим светлым пальто. Сонни опускается на колени и долго, не отрываясь, смотрит в окровавленное лицо Джонса. Потом нежным движением закрывает ему глаза.

— А когда пришел мой час, я ничего не сделал,— еле слышно шепчет он.— Его же они так и не сломили...

Он встает и медленно идет по свалке, держа убитого на руках. Мама, беззвучно всхлипывая, ковыляет рядом. В задних рядах кто-то негромко запевает церковный гимн, и под его печальные звуки толпа провожает взглядом это скорбное шествие.

Раннее утро. Сквозь занавески в спальне Омана Хеджпата пробивается солнце. Оман, только что поднявшись с постели, зашнуровывает ботинки. На ночном столике резко звонит телефон. Оман снимает трубку.

— Да?

— Мистер Хеджпат? — доносится из трубки почтительный голос секретарши.— С вами хочет говорить мэр.

— Хелло,— раздается из трубки возбужденный голос мэра.— Оман, мы взяли обоих.

— Что? — не понимает Оман.

Генри, со стаканом сока на подносе, появляется в дверях спальни.

— Взяли тех, кто убил Л. Б. Джонса! — объясняет мэр.

Оман вздрагивает и садится на постель. Его не держат ноги.

— Убили Джонса? — повторяет он.

— Ну да, Оман! Ты меня слушаешь?

— Я сейчас приеду,— бросает Оман и кладет трубку.

Генри осторожно ставит поднос на стол.

— С каждым может случиться, сэр,— философски утешает он хозяина. Оман окидывает его странным взглядом и быстро выходит из спальни.

В кабинет мэра он почти вбегает. Это просторная комната, обставленная солидной кожаной мебелью. На стене — огромная карта штата.

Мэр, краснолицый лысеющий толстяк, приподнимается из-за массивного письменного стола и протягивает Оману протоколы допросов. Оман торопливо проглядывает их.

— Все ясно,— говорит мэр.— Конечно, это сделала Эмма Джонс, она заинтересованное лицо. Но одной ей было не справиться. Ей помог Бенни, кто же еще?

Оман недоверчиво поднимает на него глаза.

— Ты уверен, что это Эмма и Бенни? А как в полиции получили эти признания?

Мэр пожимает плечами.

— Не знаю. Я взял себе за правило при этом не присутствовать. Но, по-моему, дело верное. Сейчас буду звонить прокурору.

— Не советую,— холодно бросает Оман.

Мэр озабоченно вздыхает:

— Неужели тебе надо объяснять, что от нас ожидают ареста убийцы?

— Дело в том,— цедит Оман сквозь зубы,— что мне этих доказательств недостаточно.

— Ты думаешь, это не они? — невинно подымает брови мэр.

— Я сейчас вернусь,— говорит Оман и выходит.

Он решительным шагом проходит по коридорам муниципалитета и распахивает дверь

полицейского участка. Из своего кабинета выглядывает начальник полиции, грузный седоусый человек.

— Шеф, пойдемте со мной,— бросает через плечо Оман. Начальник спешит за ним вслед.

— Откройте эту дверь,—командует Оман помощнику шерифа, кивая на дверь в тюремные камеры.— А вы ждите меня здесь.

И в сопровождении помощника шерифа он сбегает по ступенькам в подвал.

Внизу во всю длину коридора тянутся зарешеченные камеры. Кое-где видны вцепившиеся в решетку руки заключенных. Все они — темного цвета.

— Вот здесь Бенни, а там Эмма,— показывает помощник шерифа.

При виде Омана Бенни соскакивает с койки и приникает к решетке.

— Это ты сделал? — в упор спрашивает Оман.

— Я подписал признание,— глухо говорит Бенни, боязливо косясь на полицейского за плечом Омана. Оман перехватывает его взгляд и кивком отсылает помощника шерифа прочь. Бенни тяжело переводит дыхание.

— Как же я мог это сделать, мистер Оман?— страстно восклицает он, как только полицейский выходит.— Разве я не любил этого человека? И потом, я же просидел всю ночь здесь взаперти! — продолжает он, не переставая рыдать.

Оман несколько секунд молча пристально смотрит в его полные слез глаза.

Эмма помещается в соседней камере. Видно, что она не сдалась без боя — у ее белой кофточки наполовину оторван рукав, сквозь дыру просвечивает темная кожа. Она встречает Омана строптивым взглядом.

— Это ты его убила? — спрашивает Оман.

Эмма встряхивает густыми волосами.

— Они вам еще и не то наговорят! Вы можете выпустить нас отсюда? Мне нужно распорядиться насчет похорон.

Оман, ничего не ответив, поворачивается и стремительно выходит.

Начальник полиции ожидает его возле стола мистера Айка. Оман берет со стола протоколы допросов.

— Как вы получили признания? — отрывисто спрашивает он.

— У нас есть эта штука, которой погоняют скот,— деловито поясняет начальник.— Мистер Айк!

Тот достает из-под стола длинный стержень с массивной красной рукояткой, в которую вмонтирован аккумулятор. К концу стержня подводится ток.

— Вот,— показывает начальник Оману.— С нее хватило одного раза. А к Бенни пришлось применить три раза, пока не подписал.

Начальник нажимает кнопку на рукоятке, и конец стержня раскаляется от электроразряда.

— Значит, это признание Бенни Смита? — цедит сквозь зубы Оман.— Это он убил Л. Б. Джонса?

— Совершенно верно,— кивает начальник.

— Ну и ловкач этот Бенни,— Оман мерит начальника уничтожающим взглядом.— Удрал из тюрьмы, убил Джонса и вернулся обратно в тюрьму, да так, что никто и не заметил. Он же сидел у вас за решеткой всю ночь.

— То есть как это, сэр? — недоуменно вскидывает брови начальник.— Мистер Айк, это правда?

— М-м-м... да, сэр,— мнется мистер Айк.— Ребята доставили его вчера вечером. Бенни заперли в подвал, и, судя по моим записям, он и сейчас там.

— Может быть, у него есть ключ от тюрьмы?— презрительно осведомляется Оман. Затем он небрежно рвет протоколы допросов и направляется к двери. С порога он оборачивается и приказывает: — Выпустите их.

— Что ж, выпустите их,— растерянно повторяет начальник помощнику шерифа и угрожающе повертывается к мистеру Айку:

— Ах вы, идиоты! У вас не головы на плечах, а кочны капустные!

Мистер Айк испуганно пятится. Начальник в ярости тычет в него стрекалом. Мистер Айк, получив удар тока в зад, с воплем подпрыгивает.

Начальник в сердцах запускает стрекалом в стенку.

Гремят замки на камерах Эммы и Бенни. Эмму выпускают первой. Покачивая бедрами, обтянутыми порванными и грязными белыми брюками, она независимо направляется к выходу. Бенни догоняет ее. Эмма с торжествующей улыбкой оборачивается к нему. Бенни окидывает ее мрачным взглядом и вдруг, размахнувшись, изо всех сил влепляет ей пощечину.

Толстый полисмен отбрасывает Бенни от визжащей Эммы и выталкивает обоих наверх.

Мэр нервно расхаживает по своему кабинету. За его столом сидит Вилли Джо, уронив голову на руки. Он поднимает навстречу вошедшему Оману полные отчаяния глаза и выпаливает:

— Это я его убил.

Оман отвечает ему холодным молчанием.

— Он... он не хотел идти мне навстречу...— заикается Вилли Джо.— Я чуть ли не на коленях ползал перед этим проклятым ниггером. Мне было некуда деваться, мистер Хеджпат. Он загнал меня в угол, черт бы его побрал!

Мэр хватает шляпу и направляется к выходу, бормоча:

— Пойду-ка выпью чашечку кофе...

— Сядь,— приказывает ему Оман. Мэр пугливо застывает на пороге.

— Вот, Вилли Джо захотел явиться ко мне с повинной,— объясняет он дрожащим голосом.— Я ему говорил, что у нас уже есть виновные. Кроме того, я сказал, что он должен обращаться не ко мне, а к тебе, потому что ты у нас главное юридическое лицо.

Вилли Джо встает и подбегает к Оману.

— Я передаю себя в ваши руки, мистер Хеджпат,— умоляюще заглядывает он ему в глаза.— Вы ведь были так добры, не погнушались прийти объяснить мне, в какую беду я попал... и сказали, что надо делать.

Оман отступает от него в изумлении.

— Я? Я сказал тебе, что делать?

— Ну, вы же сказали, что это дело надо уладить, сэр,— лепечет Вилли Джо.

Оман возводит глаза к небу:

— Боже правый!

Вилли Джо безнадежно машет рукой.

— В общем, Бенни тут ни при чем. И Эмма тоже. Это сделал я. Я знаю, что не надо было его убивать, но вопрос стоял так: или этот ниггер, или я.

Мэру приходит в голову спасительная мысль.

— Так это же самозащита! — радостно восклицает он.—Можешь доказать, что ты это сделал в порядке самозащиты?

Вилли Джо уныло выкладывает на стол свой револьвер.

— Вот единственное мое доказательство.

Мэр брезгливо отодвигается:

— Убери-ка эту чертову штуку с моего стола! Ниггер и белый? Не впутывайте вы меня в это дело. Прошу прощения, но я ничего из того, что здесь говорилось, не слышал, ни единого словечка!

И он снова начинает подбираться к двери.

— Да сядьте вы оба! — раздраженно прикрикивает на них Оман.

— Арестуйте меня,— хнычет Вилли Джо,— посадите меня под замок...

И он бессильно опускается на стул.

— Да заткнись ты, черт побери, сделай одолжение! — шипит мэр, но под взглядом Омана покорно садится.

— Что о нас подумают люди?— горестно всплескивает он пухлыми руками.— Что это за город, где полицейского ловят на том, что он спит с негритянкой? Неужели сомертонской полиции мало белых женщин? И подумать только, что еще вчера я был мэром приличного, чистого города!

Он снова нервно вскакивает и принимается мерить шагами кабинет.

— Мне ужасно жаль,— бормочет Вилли Джо.— Арестуйте меня.

— Да я не то что арестовывать, глядеть на тебя не хочу! — кипятится мэр.

В беседу властно вмешивается Оман.

— Теперь, что бы мы ни делали, Л. Б. уже не вернешь...— осторожно начинает он.

— Пусть меня накажут по закону,— канючит Вилли Джо.— Иначе мне никогда больше не уснуть.

И он кулаком размазывает по лицу слезы.

— Значит ты хочешь, чтобы это дело газе-

ты раздули по всей стране? — сухо осведомляется Оман.

— Если вы меня не арестуете, я пропал, мистер Оман,— всхлипывая, твердит Вилли Джо. Но теперь он уже умоляюще глядит Оману в глаза.

Оман присаживается к столу напротив него.

— Послушай, сынок,— вкрадчиво говорит он,— я не хочу, чтобы ты поступил опрометчиво и потом пожалел об этом. Что будет с твоей женой, с Флонни? И с твоими дочками? Разве они ничего для тебя не значат? Неужели ты не можешь за них постоять? Храбрости не хватает, черт возьми?

Он незаметно кивает мэру.

— Он храбрый парень, Оман,— немедленно вступает тот.— Вилли Джо, ты убил человека, выполняя свой долг. Разве полицейский не должен выполнять свой долг так, как он его понимает?

— Сынок,— подхватывает Оман,— тебе решать, но на твоем месте я бы повел себя так, словно ничего не случилось.

Вилли Джо нерешительно переводит глаза с одного на другого.

— Но Эмма и Бенни до сих пор сидят в тюрьме...

— А если их выпустят, обещаешь молчать обо всем?

Вилли Джо облизывает пересохшие губы. Оман и мэр застыли в ожидании. Наконец Вилли Джо тихо произносит:

— Да, сэр.

Оман стремительно поворачивается к мэру:

— Джек, дай твой пистолет.

Мэр торопливо достает пистолет из ящика стола. Оман протягивает его Вилли Джо, а револьвер полицейского сует себе в карман.

— Пока ходи с этим,— поясняет он Вилли Джо,— а через месяц-другой заяви о пропаже, и мы выдадим тебе новый.

Он ласково похлопывает Вилли Джо по спине:

— Ты настоящий мужчина, Вилли Джо.

— Да, он из настоящего теста,— поддакивает мэр.— Возьми себе выходной, отдохни,— улыбается он, подталкивая Вилли Джо к двери.

Постепенно на лице Вилли Джо проступает слабая ответная улыбка. Словно не сознавая, что все уже позади, он неуверенно озирается, надевает фуражку и выходит из кабинета.

Мэр не может скрыть торжествующей ухмылки:

— Хорошо сработано, Оман!

— Да,— хмуро соглашается Оман,— пожалуй, все в порядке.

Стив толкает стеклянную дверь муниципалитета и, перескакивая через несколько ступенек, мчится вверх по лестнице. За углом коридора он с размаху налетает на Омана.

— Оман, я понимаю, что ты должен чувствовать,— выпаливает Стив в горячем порыве.— Я подумал, что, может быть, я тебе нужен. Чем я могу тебе помочь?

— Ничем,— устало отвечает Оман.— Все улажено.

— Но как?

Оман отводит взгляд в сторону.

— Так, как здесь обычно все улаживается — без шума.

Стив непонимающе смотрит на него.

— Но ведь человека убили!

Оман высокомерно вздергивает голову.

— Я не хочу это обсуждать,— сухо роняет он.— И не хочу, чтобы ты в это вмешивался. Джонс знал, на что он идет.

Стив застывает не в силах вымолвить ни слова. В его широко раскрытых глазах ужас. Он смотрит на Омана так, словно видит его в первый раз.

— Мне надо заехать в контору,— отрывисто говорит Оман и решительно направляется к выходу. Стив видит, как он выходит на улицу и как начальник полиции с торопливой угодливостью распахивает перед ним дверцу машины.

По лугу с мерным грохотом движется сенокосилка. Стальные зубья захватывают сухие стебли, огромные ножи в мгновение измельчают их, и все новые кипы прессованного сена соскальзывают на землю. Бампас уверенно управляет трактором.

Дойдя до конца луга, он останавливает

трактор и взглядывает на часы. На опушке появляется Сонни-бой.

Теперь он идет не таясь, во весь рост. Может быть, поэтому Бампас не успевает осознать опасности.

Он поднимает голову, когда Сонни уже совсем близко, и только тут видит, что у молодого негра в руке револьвер.

— Слезайте,— спокойно приказывает Сонни.

Бампас отвечает ему бессмысленным взглядом. На этом солнечном лугу появление юноши с револьвером кажется странным до нереальности.

— Слезайте, мистер Бампас,— повторяет Сонни.

Бампас неловко сползает с трактора, не сводя глаз с бесстрастного лица Сонни.

Сонни держит его на прицеле.

— Погоди минутку,— бормочет Бампас озадаченно.— Что все это значит, парень?

Он весь напрягается, выжидая удобный момент, чтобы броситься на Сонни. Внезапно он перехватывает его взгляд. Сонни пристально смотрит на ровно мелькающие ножи сенокосилки. Лицо Бампаса каменеет от ужаса.

Он оглядывается, словно ища оружие самозащиты, и тут Сонни, шагнув вперед, с силой толкает его прямо на косилку. Машина взвывает, и ее рев смешивается с пронзительным воплем полицейского. Гигантские зубья втягивают Бампаса внутрь, и ножи с мерным стуком принимаются за работу.

Сонни смотрит на это внимательно и холодно. На его лице не отражается ровно ничего.

Стоя на крыльце своего дома, Оман оборачивается на шум автомобиля. К дому плавно подкатывает такси, и шофер подносит руку к козырьку:

— Как поживаете, мистер Хеджпат?

Ничего не ответив, но предчувствуя недоброе, Оман быстро распахивает дверь холла.

Навстречу ему по лестнице спускаются Нелла и Стив, оба в темных дорожных костюмах, с чемоданами в руках. При виде Омана они на миг застывают в нерешительности.

Оман морщится, словно от боли.

— Девочка,— хрипло говорит он Нелле,— ты хочешь разбить мне сердце?

Стив подходит к нему вплотную.

— До свиданья, Оман,— тихо произносит он и, не подавая дяде руки, проходит мимо него на улицу.

— До свиданья, Оман,— эхом откликается Нелла.

Она ставит чемодан, быстро обнимает Омана, легонько целует его в щеку и исчезает за дверью.

Оман застывает, не в силах обернуться. Он слышит, как машина отъезжает от дома.

Нелла пристально смотрит в заднее окно на белоснежный портик, скрывающийся в густой зелени.

Негритянское кладбище расположено рядом с полотном железной дороги. Люди обступили свежевырытую могилу. Над ней на специальной платформе стоит гроб.

Несколько темнокожих парней и девушек стройно и негромко поют церковный гимн. Бенни кладет на гроб венок и нажимает кнопку.

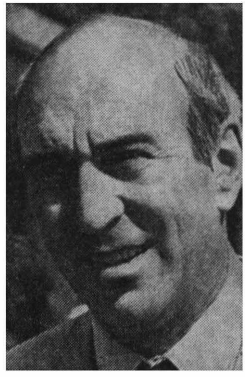
Платформа с гробом начинает медленно опускаться в могилу.

В эту минуту голоса поющих заглушает грохот поезда.

Это поезд, который увозит Неллу и Стива.

Они снова сидят у окна, но теперь оба грустны и задумчивы. И снова по другую сторону прохода сидит широкоплечий молодой негр в спортивной куртке. Сонни-бой еще раз покидает родной город.

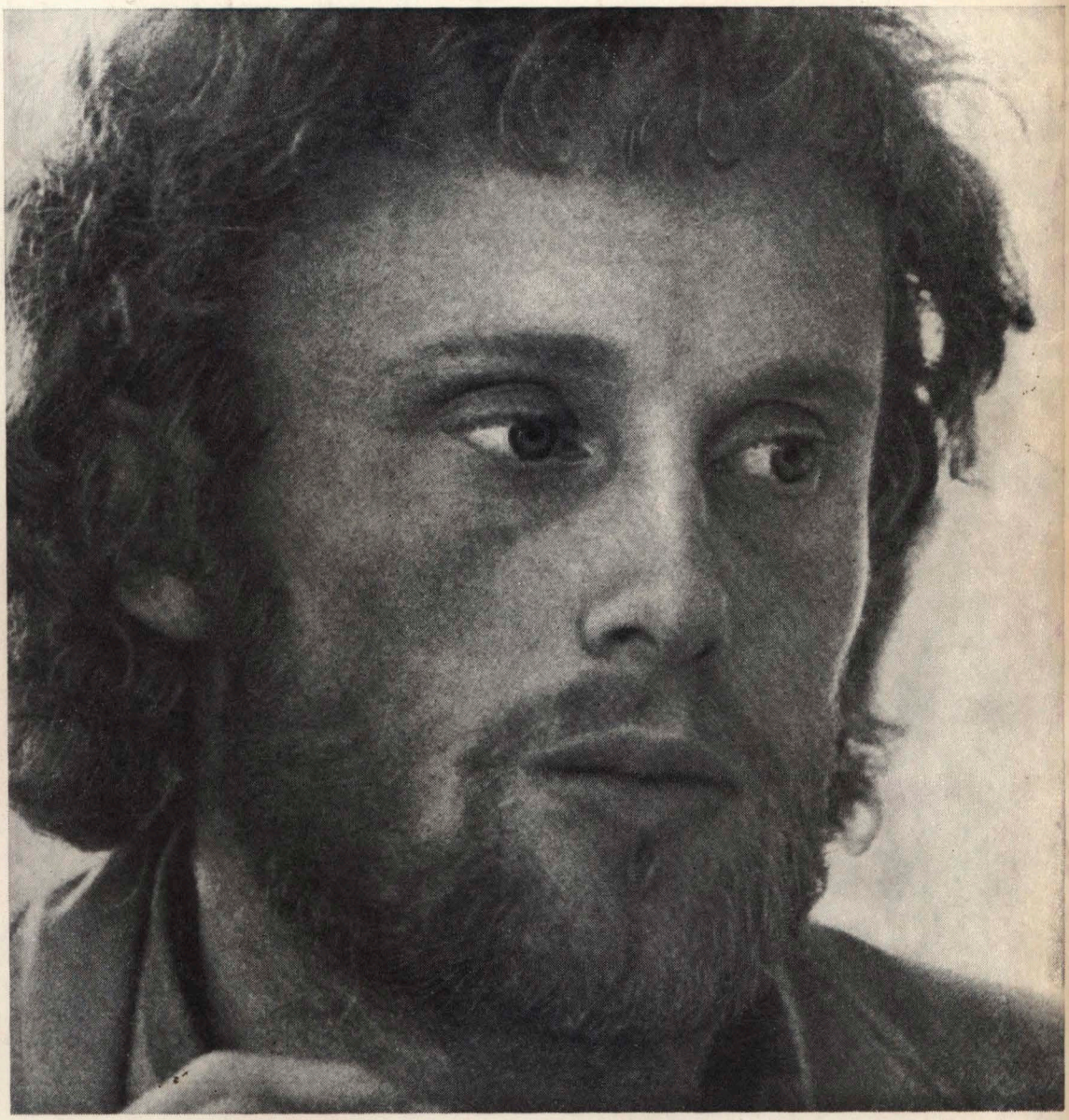
Литературная запись по фильму Л. Завьяловой и М. Шатерниковой



«За яркое воплощение политической темы» — почетным дипломом с такой формулировкой редакция журнала «Искусство кино» наградила итальянский фильм «Сакко и Ванцетти», показанный вне конкурса на VII Московском международном кинофестивале.

Диплом и памятный подарок — «Рисунки Эйзенштейна» — были вручены постановщику фильма Джулиано Монтальдо на встрече в редакции. Режиссер подробно рассказал присутствующим о съемках «Сакко и Ванцетти», поделился своими творческими планами.

На фото: режиссер Джулиано Монтальдо и кадр из фильма «Сакко и Ванцетти».

Индекс
70402

ИСКУССТВО
КИНО